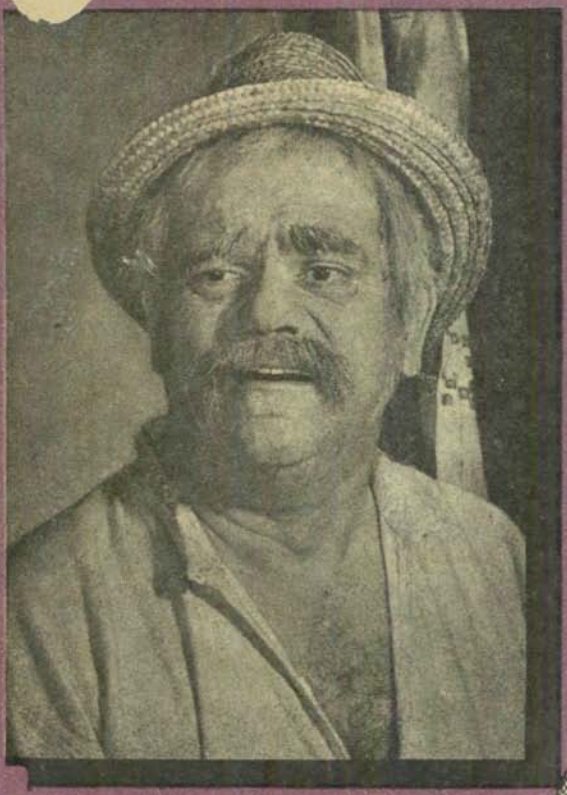
teatrul

P II
0584



9
1959

www.cimec.ro

SUMAR

Pag.

Mircea Avram — OBIECTIVELE DE SEAMĂ ALE NOII STAGIUNI . . . 1

Florian Potra — SPRE UN VALOROS REPERTORIU DE ACTUALITATE . . 5

Ilie Rusu, *N. Munteanu* — CE MAI E DE FĂCUT? (În problema strîngerii legăturilor dintre teatre și public) 8

I. Zavadski — TEATRUL „MOSSOVIET" ȘI COMUNIUNEA PUBLICULUI CU SCENA 13

Mihai Raicu — NOTE DESPRE TEATRUL DIN R. P. BULGARIA . . . 18

DECADA CULTURII

C. Paraschivescu — ACTUALITATEA PRIN EVOCARE 22

Margareta Bărbuță — PIESA CONTEMPORANĂ ÎN IMAGINEA SCENICĂ . . 29

CRONICA

Semnează: *Mircea Alexandrescu, Margareta Bărbuță, Mihai Crișan, Silviu Gal, Angela Ioan, Mira Iosif, Al. Popovici, Florian Potra, M. Radnev, Emil Riman, Ilie Rusu* 36

DISCUȚII

Horia Deleanu — ISTORIA TEATRULUI ȘI FORMAREA CADRELOR ACTORICEȘTI 70

IATĂ UNDE E PIESA

Pop Simion — OBUZELE 77

TEATRUL DE AMATORI

Liana Maxy — NOI PAȘI ÎNAINTE 80

TEATRUL DE PĂPUȘI

Marcel Breslașu — Încă un domeniu în vădit progres; *Al. P.* — Mitologia la păpuși; — Ecourile unei călătorii . 82

ÎNSEMNĂRI

M. Al. — Schimb de experiență; *Al. P.* — Sala contemporană; Înalta măiestrie a artiștilor chinezi; *M. I.* — Un program de sală remarcabil; Camil Petrescu inedit! . . 87

MERIDIANE

— Probleme actuale ale teatrului în R. D. Germană; *Be Iong* — Festivalul Eliberării din R. P. D. Coreeană. . 90

CĂRȚI — REVISTE

M. Florea — Încă o pagină pentru istoria teatrului romînesc; *N. Lăbușcă* — Federico Garcia Lorca — Patru piese de teatru 93

www.cimec.ro

PII 0584

teatrul

REVISTA LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ȘI CULTURII ȘI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

Septembrie
9
1959
(Anul IV)

Mircea Avram

OBIECTIVELE DE SEAMĂ ALE NOII STAGIUNI

Stagiunea 1959-1960 a fost virtual deschisă în zilele festive ale Decadei Culturii, ale aniversării celor 15 ani de la Eliberare. Demonstrația artistică din acele zile pretinde și prilejuiește, astăzi, în pragul unei noi perioade de muncă, o analiză temeinică, exigentă, a nivelului artistic atins de teatrele noastre, a activității depuse în pregătirea spectacolelor. Ea cheamă la eforturi noi, menite să ducă la depășirea stadiului actual al artei noastre teatrale, ca și al literaturii dramatice originale care o inspiră; ea ne oferă cîteva premise limpezi pentru stabilirea noilor îndatoriri și obiective de atins în stagiunea care se anunță. Astfel, dincolo de succesele Decadei, consemnate în presă la momentele respective (maturitatea artistică în folosirea metodei realist-socialiste, deci o mai puternică forță educativă, o mai adîncă ancorare în actualitate, spirit partinic neșovăitor în tratarea și soluționarea conflictului dramatic, în interpretarea personajelor și transmiterea mesajului socialist), putem face unele constatări cu valoare generalizatoare privind textele dramatice respective, valorificarea lor scenică și măsura eficienței lor mobilizatoare, socialist-educative, în masa spectatorilor.

Vara anului 1959 a adus o recoltă dramatică demnă de luat în seamă: s-au relevat astfel, ultima piesă a lui Horia Lovinescu, *Surorile Boga,* lucrarea dramatică a Luciei Demetrius, *Vlaicu și feciorii lui,* scrierile lui Paul Everac, precum și o seamă de creații ale unor dramaturgi debutanți, ca: C. Teodoru, Dorel Dorian, Mariana Pîrvulescu, Aurel Storin și mulți alții. Meritul de seamă al acestor lucrări este atașarea lor deschisă, nemijlocită, de realitățile și oamenii zilelor noastre, străduința de a reflecta forța transformatoare a revoluției socialiste în viața socială și conștiința oamenilor, spiritul lor înnoitor, partinic. Aceste ultime piese vorbesc despre varietatea problemelor sociale, despre diversitatea tipurilor omenești și a proceselor sociale și morale pe care le înfățișează actualitatea noastră, ele subliniază sensurile majore ale idealului socialist care îmbogățesc viața din jurul nostru. Aceste elemente pozitive, valoroase, conținute în noile lucrări dramatice, ca și maturitatea lor artistică, au stat în atenția multor cronici dramatice. Totuși, în totalitatea lor, aceste noi lucrări mai sînt încă datoare oglindirii pregnante a *noului* revoluționar din realitatea noastră. Cele mai multe din aceste piese se arată încercări de evocare dramatică a unor momente și eroi care țin desigur de actualitatea noastră în sens absolut, dar practic numai prin intermediul retrospectivei istorice. Problemele arzătoare ale construirii socialismului, eroii acestei bătălii, caracterele care contribuie la prefigurarea etapei desăvîrșirii construcției socialiste apar încă în mod răzleț, sau deloc, în aceste piese. Rămîne, de aceea, ca prim obiectiv al viitoarelor creații dramatice, prezentarea mai decisă și mai împlinită a realităților noastre imediate și a perspectivelor pe care ele le deschid. Pe de altă parte, ultimele piese încearcă o caracterizare mai completă și mai complexă a eroului pozitiv, o prezen-

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

PJA 217/9

www.cimec.ro

tare ofensivă a poziției lui în relațiile sociale. Totuși, chiar în aceste lucrări aflăm încă unele neîndestulări artistice în desăvîrșirea eroului pozitiv. Lipsește din unele piese forța de înrîurire necesară a comunistului, pentru a determina cu claritate transformarea conștiinței personajelor care vin în contact cu el. Adevărul cu privire la evenimentele care au premers și au constituit esența actului de la 23 August nu se reflectă întotdeauna în lumina justă a perspectivei istorice și a raportului de forțe social-istorice. După cum puterea de determinare a factorului social-revoluționar asupra destinului individual e uneori doar declarată, slab realizată artisticește, la fel cum un anume paralelism social-etic se substituie uneori, în compoziția dramatică, viziunii dialectice de întrepătrundere a factorilor sociali cu cei din planul conștiinței individuale.

Aceste deficiențe s-ar cuveni să îndrepte pe dramaturgi spre o preocupare mai stăruitoare în aprofundarea temelor dramatice atacate, în lumina ideologiei noastre marxist-leniniste; spre străduința unei continue desăvîrșiri a mijloacelor artistice, pentru ca mesajul respectivelor piese să se transmită cu putere emoțională și cu rodnicie în rîndul spectatorilor. Ele invită la o sporire efectivă a exigenței în munca teatrelor cu autorii. E un fapt neîndoios că eficiența acestei munci se oglindește, în ultimă instanță, în desăvîrșirea expresiei artistice, fără de care nu se poate cu adevărat pune în valoare o temă justă. Conducerile teatrelor răspund de acest lucru, după cum în parte răspunzătoare în realizarea pieselor originale este și secția de dramaturgie a Uniunii Scriitorilor. Activitatea ei trebuie să înceapă a se manifesta mai viu, mai dinamic, să se facă simțită, să se lege în mod organizat și temeinic cu cea a Direcției Teatrelor din Ministerul Invățămîntului și Culturii, aceasta, la rîndul ei, trebuind să arate mai multă operativitate, solicitudine și inițiativă în munca cu autorii.

Și critica dramatică, în ultima vreme mai vie, mai promptă, mai integrată în mișcarea teatrală, trebuie de bună seamă să se simtă și mai îndatorată pentru calitatea pieselor apărute.

***

Exigența sporită față de piesele care au celebrat în Decadă teme scumpe devenirii socialiste a poporului nostru privește deopotrivă și modul în care ele au fost valorificate pe scenă. In general, grija teatrelor pentru slujirea în cît mai bune condiții artistice a lucrărilor dramatice închinate Eliberării a fost evidentă. Nu pot fi trecute cu vederea elanul și entuziasmul cu care actorii, regizorii și scenografii s-au întrecut să dăruiască avînt și strălucire împlinirii misiunii lor artistice din aceste zile. Și nu puține și nu neîndreptățite au fost elogiile care au răsplătit — în sălile de spectacol și în presă — aceste realizări, fie în Capitală, fie în celelalte localități ale țării.

Judecînd în ansamblu, spectacolele prezentate în cadrul Decadei ne oferă argumente edificatoare în stabilirea nivelului ridicat al artei noastre scenice realist-socialiste. S-au dezvăluit, cu acest prilej, remarcabile creații actoricești, probe de măiestria la care au ajuns actorii noștri, pătrunși de esența interpretării realist-socialiste, de conținutul sistemului lui Stanislavski. Nuanțarea fericită, subtilă, împletită cu forță și avînt mobilizator, a caracterizat interpretările date eroului pozitiv pe scenă, transmițîndu-se astfel cu claritate spectatorilor mesajul socialist, emoțional, al pieselor.

Nu e mai puțin adevărat însă că succesele dobîndite de făuritorii spectacolelor nu au fost întotdeauna depline și că o discuție atentă, critică, în jurul lor este necesară, nu numai pentru eventuale și posibile îndreptări de la caz la caz, ci chiar pentru depășirea neajunsurilor care încă mai dăinuiesc în ansamblul mișcării noastre artistice, teatrale.

In fața unora dintre deficiențele constatate, sîntem de acord să acceptăm pretextul grabei, al pregătirii în pripă, invocat de unele teatre, pretexte care, derivînd din factori „temporari", sperăm că vor dispărea în cursul stagiunii, finisarea și precizarea minuțioasă a detaliilor luîndu-le locul. Insă nu putem trece cu ușurință peste unele vicii de viziune regizorală, peste artificialitatea unor interpretări sau soluții scenografice, scăderi care țin și de concepția spectacolului și de gradul de importanță acordat de fiecare teatru măiestriei în scenă. Au fost spectacole în care s-a văzut lipsă de elan partinic, de convergență a ideilor către sensul major al temei, ca și de unitate stilistică, interpretativă. S-au manifestat și unele soluții regizorale tincturate de manierism, lipsite de fantezie creatoare în abordarea unor teme noi, îndrăznețe. Am mai aflat încă interpretări care ne-au apărut retorice, lipsite de

www.cimec.ro

autentică trăire, lipsite de profunzime, de veridicitate, adeseori de cunoaşterea elementelor tehnicii vorbirii; am întîlnit distribuţii defectuos alcătuite şi neutile spectacolului. Cît priveşte scenografia, am avut prilejul să vedem persistînd pe alocuri cadre scenice fastuoase, dar gratuite din punct de vedere al valorii mesajului şi chiar al piesei. Asemenea neîmpliniri artistice privează publicul de emoţia estetică pe care o pretinde şi o aşteaptă de la un spectacol. Ele obligă factorii răspunzători din teatre, la o sporire a atenţiei şi exigenţei lor faţă de problemele calităţii artistice a muncii celor ce construiesc spectacolele. Problema măiestriei a devenit o chestiune de prim ordin în viaţa noastră teatrală, ea trebuie şi poate, încă în această stagiune, să fie ca atare privită şi să-şi dobîndească o dezlegare fericită.

***

Cerinţa sporirii coeficientului de artă în spectacol se leagă cu sarcina ridicării nivelului ideologic şi profesional în teatre, cu necesitatea vitală a întăririi legăturii cu masele muncitoare, cu viaţa clocotitoare din jurul nostru. Legătura nemijlocită cu publicul, cu masele de constructori ai socialismului (prin organizarea riguroasă a deplasărilor, prin vizite în întreprinderi, consfătuiri cu publicul şi sprijinirea intensă a echipelor artistice de amatori), este de asemenea o sarcină de primă importanţă a teatrelor. Ea e menită să ducă la creşterea valorică a activităţii creatoare din teatre.

Desigur că sarcinile puse teatrelor în pragul noii stagiuni nu vor putea să-şi găsească răspuns şi împlinire, decît pornind de la o justă alcătuire şi grabnică definitivare a repertoriului. E un fapt îmbucurător că în această stagiune programarea repertoriului s-a făcut mai susţinut pe coordonatele dramaturgiei originale şi, în general, ale problemelor de actualitate, fără a se pierde din vedere valorile teatrului sovietic, ale dramaturgiei noastre clasice şi ale celei universale, ale fondului dramaturgic din democraţiile populare. Conducerile din teatre trebuie să manifeste însă o exigenţă permanentă în faţa respectării repertoriului, a îndeplinirii lui în condiţiile unei producţii ritmice, fără goluri şi perioade de asalt. Montările „peste plan", în general binevenite, să nu acopere lipsa de realizare a planului iniţial propus şi acceptat, căci respectarea repertoriului este primul indiciu al disciplinei în munca creatoare a unui teatru şi de ea depind realizările artistice. Respectarea repertoriului se reclamă cu atît mai mult, cu cît în stagiunea trecută unele teatre n-au dovedit înţelegere pentru această datorie elementară.

Pentru ca teatrele să-şi poată realiza efectiv toate sarcinile de plan, conducerilor respective le revine deci obligaţia unei pregătiri temeinice a stagiunii, atît din punct de vedere organizatoric, cît şi artistic. Sporind exigenţa faţă de calitatea spectacolelor, mărind sfera de cuprindere a teatrului în rîndul spectatorilor, ele trebuie să asigure colectivelor artistice o întrebuinţare judicioasă, în concordanţă cu nevoile imediate şi de perspectivă ale teatrului. Întărirea disciplinei în teatru, creşterea spiritului de răspundere urmează de la sine să fie un factor precumpănitor în succesele pe care le pregătim şi le scontăm.

Pentru întărirea legăturii cu masele de spectatori, teatrele trebuie să vină în întîmpinarea acestora, prin mijloace variate şi complexe. Popularizarea teatrului în regiunile respective, punerea sa în valoare, trebuie să se desfăşoare cu o atenţie deosebită, cu grijă faţă de nevoile şi cerinţele publicului, aceasta ducînd la mărirea numărului de spectacole şi spectatori. Problema distribuirii chibzuite a forţelor actoriceşti, utile în asigurarea nivelului artistic, trebuie, de asemenea, să preocupe, în cea mai mare măsură, conducerea teatrelor, în aşa fel încît să nu rămînă forţe artistice neutilizate, energii creatoare risipite.

Cu chibzuinţă şi spirit gospodăresc socialist trebuie mînuite fondurile puse la dispoziţie de către statul nostru democrat-popular, sporirea veniturilor proprii înscriindu-se ca o obligaţie de seamă. Economiile, lupta pentru economii, iată un alt aspect important, ilustrativ pentru buna gospodărire a unui teatru.

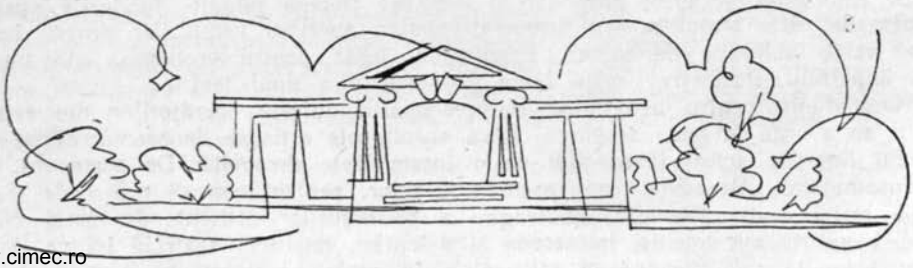
Stimulatoare pentru activitatea şi preocupările tuturor lucrătorilor din reţeaua teatrală se anunţă în noua stagiune cîteva evenimente artistice de seamă, dintre care concursul tinerilor actori îl socotim de o însemnătate deosebită. De asemenea, turneul ansamblului „Mossoviet" va însemna, desigur, pentru oamenii noştri de teatru, un nou prilej de învăţăminte, de lărgire a orizonturilor artistice. In acest climat creator, bogat în evenimente, în sarcini şi aşteptări, mişcarea teatrală îşi va dovedi desigur prezenţa vie, efectivă şi statornică, în viaţa constructoare a ţării, îşi va

www.cimec.ro

împlini misiunea ei de îmbogățire și întărire a conștiinței cetățenești-socialiste a oamenilor muncii.

Noua perioadă de muncă, care ne stă în față, se caracterizează prin creșterea avîntului poporului nostru muncitor în bătălia pentru grăbirea desăvîrșirii construcției socialiste, în lupta pentru traducerea în viață a măreților obiective puse, în această perspectivă, de partid.

Zilele istorice ale toamnei anului 1959 au adus lumii întregi vestea triumfului spiritului omenesc, socialist, asupra întregului cosmos, înscriindu-se în paginile istoriei omenirii ca un minunat poem de cîntare a omului liber și a uriașei sale forțe creatoare. Este o nobilă și imperioasă sarcină a artei să se arate demnă de măreția epocii în care trăim, de forța intelectuală și morală a făuritorilor ei. Teatrul nostru trebuie să concorde în elan creator și în realizări cu cele ale întregului popor muncitor, cu cele ale întregului lagăr socialist, în fruntea căruia se află Uniunea Sovietică, înfăptuitoarea marilor și milenarelor visuri ale omenirii.



www.cimec.ro

Florian Potra

SPRE UN VALOROS REPERTORIU DE ACTUALITATE

Ce este repertoriul unui teatru, dacă nu — adunată într-un mănunchi de titluri şi nume de autori — toată bogăţia de idei şi sentimente, de linii şi culori, de feţe omeneşti, de exemple bune şi rele, ce se vor perinda pe scenă în cursul stagiunii? Oamenii — eroii dramatici — care vor popula teatrul cu gîndurile şi dezbaterile lor, cu pasiunile, cu virtuţile şi erorile lor, cu eforturile lor de a se depăşi, de a-i învăţa pe cei ce privesc să gîndească mai limpede, să simtă mai curat, să muncească şi să trăiască mai bine şi mai folositor obştei — iată ce este un repertoriu. Repertoriul e o întreagă lume ce vizitează scena teatrului pentru a sta de vorbă cu lumea care umple stalurile şi balcoanele. E vorba însă de o lume *anumită,* care va sta de vorbă despre *anumite* lucruri, de pe *anumite* poziţii, cu lumea adunată în sală, la rîndul ei o lume *anumită,* lumea care construieşte socialismul. De aceea, nu ne poate rămîne indiferent ce joacă un teatru sau altul, ne interesează profund autorii şi piesele cărora le facem cinstea să le *alegem.*

Stagiune după stagiune, teatrele se străduiesc să-şi amelioreze selecţia lucrărilor dramatice, ţinînd seamă de ce au jucat şi de ce vor juca în perspectivă. Publicul — indiferent dacă e din Reşiţa sau Bîrlad, din Satu Mare sau Bucureşti — trebuie să dobîndească, şi prin teatru, o imagine complexă şi veridică asupra vieţii şi, mai ales, să se educe multilateral. In scopul acesta, condiţia de bază a repertoriului teatrelor *e actualitatea,* capacitatea de a stîrni, la cel mai înalt nivel, interesul şi vibraţia spectatorului de azi, constructor al socialismului. Nu e locul să reeditäm aici o discuţie mai veche asupra accepţiilor de acordat termenului de actualitate, pe care unii critici de teatru îl văd întinzîndu-se elastic şi cu aceeaşi putere de rezistenţă, de la *Hamletul* lui Shakespeare şi *Avarul* lui Molière pînă la *Secunda 58* a lui Dorian, sau *Ferestrele deschise* ale lui Everac. Ţinem însă să subliniem că *actualitatea* unui repertoriu se bazează *în primul rînd* pe piesa originală a autorului zilelor noastre. E cît se poate de clar că piesele care răspund cu absolută precădere exigenţelor şi preferinţelor publicului nostru sînt cele contemporane, originale, scrise de pe poziţiile şi în spiritul actualităţii *noastre*

Sub raportul acesta al sporului de actualitate, prin piese originale, repertoriul stagiunii actuale a făcut unele progrese. Fenomenul caracteristic nu rezidă — aşa cum s-ar putea crede — doar în numărul ridicat de piese noi (net superior celui de la începutul stagiunii trecute). Caracteristica repertoriului pe 1959/60 e dată deopotrivă de *număr* şi de *valoare.* Ajunge să parcurgem lista pieselor care au deschis stagiunea festivă la 23 August. In Capitală, cele şapte teatre au montat opt piese noi, de autori diferiţi (Municipalul — două). Am înregistrat, cu acest prilej, evoluţia unor scriitori dramatici, ca Horia Lovinescu *(Surorile Boga* — Naţional) sau Lucia Demetrius *(Vlaicu şi feciorii lui),* prin lucrări ce constituie progrese vădite pentru arta lor; am reţinut putinţa de diversificare a lui Paul Everac *(Descoperirea);* dar, mai cu osebire, ne-a bucurat apariţia unor condeie noi pe tărîmul atît de anevoios al dramaturgiei, ca Mariana Pîrvulescu *(Ediţie specială* — Tineretului), Mircea Mohor *(Din noapte spre zori* — Armatei) şi, în primul rînd, Dorel Dorian *(Dacă vei fi întrebat* — Municipal).

La rîndul lor, Teatrul de Stat din Timişoara şi Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara — ca rezultat al unei rodnice colaborări cu autorii — au consacrat două debuturi promiţătoare: Radu Theodoru *(Nedeia inimilor)* şi — respectiv — Károly Sándor *(Musafirul picat din cer).* Dacă la acestea adăugăm premierele cu *Explozie întîrziată* de Paul Everac, de la Ploeşti, Arad şi Baia Mare, ne putem da seamă de varietatea tematică şi de stiluri ce a caracterizat începutul actualei stagiuni, care a însemnat: 38 de premiere originale, dintre care 11 noi; 13 autori contemporani, dintre care 5 debutanţi.

Dar interesul şi preocuparea teatrelor faţă de dramaturgia originală nu s-au oprit doar la deschiderea stagiunii. Majoritatea instituţiilor noastre teatrale au demonstrat o lăudabilă *continuitate în acţiunea de promovare a piesei noi* de actualitate. In listele de piese nu mai întîlnim, ca în trecut, obsesivele „locuri rezervate" pieselor romîneşti, căci aproape toate conducerile şi consiliile artistice au

www.cimec.ro

meditat cu mai multă seriozitate și au ales de pe acum titlurile și autorii. Iar acolo unde mai apar „locuri rezervate", ele sînt urmate de explicații plauzibile și îmbucurătoare: teatrele au luat contact cu autorii, colaborează cu ei, le cer cutare sau cutare piesă scrisă, propun elaborarea altor noi. Sub aspectul acesta, găsim ca deosebit de interesantă acțiunea Teatrului Municipal. Repertoriul lui își propune să realizeze șapte premiere originale: *Vlaicu și feciorii lui, Dacă vei fi întrebat, Secunda 58, Explozie întîrziată,* la care se vor adăuga roadele colaborării în curs cu Mihai Beniuc *(Intoarcerea),* Titus Popovici *(Passacaglia)* și o piesă de Eugen Barbu, al cărei titlu nu a fost încă fixat. Un interes similar l-am remarcat și în alcătuirea repertoriului la Teatrul Armatei, la Botoșani, la Teatrul Maghiar Cluj etc., fără a uita teatrul din Timișoara, care a și angajat o colaborare nouă cu Radu Theodoru pentru o nouă piesă, despre studenți de data aceasta.

Freamătul creator și proaspăt, care a determinat alegerea pieselor romînești, a avut efecte bune și în celelalte compartimente ale repertoriului, *actualitatea* păstrîndu-se mereu drept criteriu de bază. Astfel, o alegere judicioasă s-a vădit în privința dramaturgiei sovietice. Apar numeroase titluri noi, ca *Nila toboșara* de A. Salînski (Tineretului, Bîrlad), *Zări de necuprins* de N. Virta (Petroșani, Sibiu), *Ivan Ribakov* de V. Gusev (Sf. Gheorghe), *Pîine și trandafiri* de Salînski (T. Municipal), *In numele revoluției* de A. Șatrov (Teatrul Armatei), *Cale lungă* de Arbuzov (Orașul Stalin, Brăila etc.), fără să se neglijeze lucrări consfințite scenic și la noi, ca *Un om obișnuit* de L. Leonov (Arad), *O chestiune personală* de A. Stein (Botoșani), care vin să se adauge la zestrea „fondului de aur", asimilată în stagiunile precedente *(Tragedia optimistă, Uraganul, Baia* etc.).

Tot actualitatea de problematică și mesaj a condus și la alegerea unor piese occidentale contemporane, dintre care amintim *Nud cu vioară* de Noel Coward (Teatrul Național, București), *Diamantele negre* de Frank Hardy (Petroșani), *Moartea unui comis-voiajor* de A. Miller (Iași, Sibiu, Timișoara, Cluj-Maghiar) etc. Mai puțin împrospătat cu traduceri noi e sectorul dramaturgiei din țările de democrație populară: în afară de un apel ceva mai susținut la Brecht *(Sfînta Ioana de la abatoare, Mutter Courage* — Orașul Stalin; *Puntila* — Iași, Cluj, Baia Mare și Oradea), doar o timidă încercare cu *Din prea multă dragoste* a dramaturgului bulgar K. Țacev (Tineretului) și drama chineză *Fata cu părul cărunt.* Această lipsă de diversitate și împrospătare ni se pare exagerată, chiar și față de lista de recomandări a Direcției Teatrelor.

De asemenea, fantezie puțină s-a vădit și în alegerea pieselor clasice: din 33 de titluri, doar 3, în afara celor de mult și larg montate la noi. Teatrele vor juca *Hamlet* (Cluj, Iași), *Nevestele vesele* (Constanța, Turda) sau *A 12-a noapte* (Iași). Lista de recomandări sugerează *Tartuffe și Prețioasele ridicole,* dar consiliile artistice se opresc la *Avarul* (Oradea). Nu e rău că se va juca *Fintîna turmelor* (Petroșani, Bîrlad), dar am dori să se joace și *Țăranca din Getaffe.* De notat, totala absență a clasicilor antichității. Teatrele s-au oprit — de ce? — la sfioasele încercări din stagiunea trecută. In asemenea condiții, se înțelege că nu avem decît cuvinte de încurajare la adresa puținilor „îndrăzneți": *Moartea lui Tarelkin* de Suhovo-Kobîlin (Turda), *Văduva isteață* de Goldoni și *Richard al III-lea* (Armatei).

Exemplele bune, de repertoriu echilibrat, predomină. Un repertoriu judicios alcătuit — ținînd seamă și de tinerețea colectivului — credem a fi cel de la Botoșani. Cuprinde trei piese originale, *Ediție specială, Vlaicu și feciorii lui* și *Ziariștii;* un clasic romîn, Caragiale, cu *O noapte furtunoasă* și *Conu Leonida;* două piese sovietice, *O chestiune personală* și *In căutarea bucuriei;* un clasic universal, *Visul unei nopți de vară,* și o dramatizare, pentru tineret, *Prinț și cerșetor* după Twain. De asemenea, util și variat e repertoriul fixat la Arad: *Explozie întîrziată, Sălbaticii* (pentru grădină), *Marea aventură a lui Tom Sawyer* (pentru tineret), *Un om obișnuit, Pygmalion, Ferestre deschise, Jurnalul Annei Frank.* Ar mai putea fi citate, ca pozitive, dar cu unele rezerve, și repertoriile teatrelor din Tg. Mureș, Brăila, Ploești, Timișoara, Satu Mare ș. a.

Teatrele Naționale din Iași, Cluj și Craiova aduc o contribuție prețioasă la rotunjirea repertoriului de ansamblu. Clujul, de pildă, va monta *Mascarada;* Craiova, *Doi tineri din Verona;* Iașul, *Pescărușul.*

Totuși, alături de preponderența justei orientări, se mai găsesc și unele deficiențe. De pildă, la teatrul din Reșița. Iată-i repertoriul: *Ediție specială, Bădăranii, Fata fără zestre, Viață nouă, Escu... La telefon Taimirul.* Pentru exactitate, mai sînt — iată o excepție — două „locuri rezervate", care „se vor completa" cu o piesă sovietică și una originală.

www.cimec.ro

În afară de *Ediție specială* (închinată zilei de 23 August), repertoriul reșițean nu cuprinde nici o piesă din actualitatea noastră, a societății care construiește socialismul. Numai cu *Bădăranii*, cu *Fata fără zestre* sau chiar cu *Viață nouă* nu credem că metalurgiștii reșițeni își pot face o educație cetățenească și estetică potrivită cu stadiul lor avansat de conștiință socială.

De păcatul acesta nu s-a făcut vinovat doar teatrul din Reșița. Și Teatrul German din Timișoara a rămas dator actualității. Pe o poziție similară se află și teatrul unui alt centru, tot industrial, Orașul Stalin, ca și al celui minier, Petroșani. Ne întrebăm, pentru cine a scris Paul Everac *Ferestre deschise*, cu oameni și fapte din Hunedoara, dacă nu — mai ales — pentru teatrul din Petroșani (singurul din regiunea Hunedoara)? Dar teatrul din Petroșani nu pune în scenă, cel puțin în stagiunea actuală, *Ferestre deschise*.

In sfîrșit, o ultimă observație, care vizează, de data aceasta, mai mult aspectul de coordonare, de viziune de ansamblu a repertoriului pe țară. Se știe că avem teatre multe, nu există regiune fără o asemenea instituție, iar unele regiuni au chiar mai multe pe teritoriul lor (de pildă, Timișoara — 5, Cluj — 3, Stalin — 3, R.A.M. — 2 etc.). Se mai știe că teatrele, toate, întreprind turnee de amploare și, mai ales, turnee în orașele vecine, vizite reciproce, schimburi de experiență. Nu e firesc, de aceea, să se aprecieze repertoriul și pe regiuni sau pe grupuri de regiuni învecinate?

Ne-am putea întreba, de exemplu, de ce *Ediție specială* e programată și la Botoșani și la Bîrlad, de ce *Secunda 58* se pune în scenă și la Cluj și la Oradea; de ce Clujul reia *Oaspeți nepoftiți*, care e în repertoriul teatrului din Turda? In schimb, și Turda și Oradea aleg *Înșir-te mărgărite*, după cum atît Clujul, cît și Turda propun într-un glas *Omul care aduce ploaie*. Dintre teatrele maghiare, și cel din Cluj, și secția din Oradea vor să joace *Domnul Puntila și sluga sa Matti*, iar cele din Tg. Mureș și Sf. Gheorghe (în aceeași regiune) — *Partea leului*.

Se înțelege de la sine, n-avem nimic împotriva emulației, fie ea chiar pe același text. Dar, ne îngăduim a ne exprima nedumerirea asupra utilității — artistice, economice, organizatorice — de a se monta aceleași spectacole în orașe apropiate, care se pot vizita reciproc foarte ușor. Repetarea acelorași titluri împiedică diversitatea, limitează orizontul tematic. Nu e oare mai oportun și mai folositor ca teatrele din centre sau regiuni vecine să organizeze turnee, deplasări sau chiar stagiuni cu repertorii diferite (cum au făcut, la sute de kilometri, Clujul și Iașul)? Credem că da.

Tot aici ținem să remarcăm grija unor teatre de a monta spectacole pentru tineret (Botoșani, Cluj, Arad și, firește, Tineretului), deși se neglijează încă complet programările pieselor pentru copii.

După cum un actor nu poate fi apreciat definitiv numai după un singur rol, tot așa nici un teatru nu poate fi judecat după repertoriul unei singure stagiuni. Trebuie să ținem cont de configurația generală și progresivă, de acumularea treptată a zestrei de piese, care, la toate teatrele noastre, începe să prindă consistență. Instituțiile teatrale vor trebui să acorde o atenție tot mai mare repertoriului permanent: aceasta, atît în ce privește piesele jucate în trecut, cît și cele preconizabile pentru următoarele 2—3 stagiuni. Și nu numai piesele clasice, ci, mai ales, lucrările originale noi. De aceea, un contact cît mai strîns cu autorii dramatici, inclusiv cei locali, poate fi deosebit de util. Se pot stabili probleme și teme, se pot propune idei și soluții dramaturgice; nu putem deloc considera problema dramaturgiei originale încheiată cu piesele apărute la începutul stagiunii. Este necesară o muncă intensă de colaborare a teatrelor cu autorii, pentru îmbogățirea repertoriului original, îndeosebi cu o tematică izvorîtă din problematica profundă a construirii socialismului, a clasei muncitoare, a făuririi omului nou.

Raportat la activitatea de pînă acum a colectivelor teatrale, repertoriul actualei stagiuni se distinge prin promovarea mai susținută a dramaturgiei originale și, ca atare, se poate afirma că sarcina de bază e în plin proces de împlinire.

Repertoriul stagiunii care s-a deschis toamna aceasta se distinge, mai mult ca oricînd, prin *actualitate* și *valoare*.

Desigur, nu e vorba încă de atingerea unui nivel maxim (piese se vor scrie mereu și tot mai bune), ci de canalizarea eforturilor creatoare ale autorilor și oamenilor de teatru spre stabilirea unui repertoriu care să răspundă menirii social-educative a artei dramatice. Este necesar, de asemenea, ca repertoriul alcătuit acum să-și capete valorificarea scenică maximă, pentru ca eficiența sa educativă să fie cu adevărat reală.

www.cimec.ro

Ilie Rusu și N. Munteanu

CE MAI E DE FĂCUT?

ÎN PROBLEMA STRÎNGERII LEGĂTURILOR DINTRE TEATRE ȘI PUBLIC

În anii de după Eliberare, porțile teatrelor au fost larg deschise maselor de muncitori și țărani, ținuți înainte vreme departe de binefacerile culturii. Oameni ai căror pași n-au răsunat decît arareori în fața acestor porți au pășit cu îndrăzneală dincolo de ele, formînd noul public, care a crescut an de an, dovedindu-se a fi un public proaspăt, cu mari rezerve de sensibilitate și înțelegere, un public entuziast și receptiv, așa cum l-au visat (dar nu l-au avut) generații întregi de actori. Spectacolele de o înaltă ținută artistică au contribuit în cea mai mare măsură la creșterea conștiinței cetățenești, socialiste, și la educarea gustului estetic al acestui nou public, devenit, de la o stagiune la alta, mai bine orientat și mai exigent față de realizările artistice.

Educația estetică a maselor se prezintă ca o problemă complexă și de o mare însemnătate. Procesul educării gustului pentru teatru al spectatorilor începe de la primul imbold de a se apropia de teatru, merge paralel cu lărgirea orizonturilor culturale ale acestui nou spectator, cu creșterea sa ideologică, și nu ia sfîrșit niciodată.

Un cuvînt hotărîtor în această operă de educare a noilor spectatori îl au înseși teatrele. Ele trebuie să iasă în întîmpinarea spectatorilor, să le trezească interesul pentru spectacolele lor, să le îndrumeze neobosit pașii pe drumurile artei dramatice. Pentru aceasta, între teatre și spectatori trebuie să se stabilească legături vii, puternice, permanente. Prezente statornic în mijlocul oamenilor muncii, teatrele noastre au datoria să le facă cunoscute realizările lor, să ceară părerea acelor spectatori care au cîștigat maturitate artistică și ideologică, să țină seama de propunerile și sugestiile ce li se fac. In acest fel, teatrele vor putea realiza mai ușor opera de educare multiplă și temeinică a oamenilor muncii, în slujba cărora se află.

Pentru a lărgi rîndurile publicului cu noi contingente de spectatori, recrutați dintre muncitori și țărani, pentru a le mări capacitatea de înțelegere a valorilor artistice, s-au inițiat în acești ani numeroase și rodnice acțiuni. Consfătuirile între teatre și organizațiile obștești din întreprinderi, inițiate în urmă cu cîteva luni de „Scînteia" și „Teatrul", de pildă, au scos la iveală noi și multiple forme pentru strîngerea legăturilor dintre teatre și oamenii muncii.

S-au preconizat atunci: îmbunătățirea și împrospătarea repertoriului, cît mai multe consfătuiri între teatre și responsabilii culturali, în vederea găsirii mijloacelor celor mai eficiente în munca lor comună de atragere și educare a spectatorilor, cît mai multe spectacole cu discuții, deplasări ale colectivelor teatrale în întreprinderi și la sate, folosirea celor mai variate mijloace de a face cunoscute spectatorilor realizările dramatice (crearea unor „colțuri culturale" în întreprinderi, care să prezinte noutățile vieții teatrale; organizarea în cadrul cluburilor a unor „ore teatrale", în care cîte un actor, dramaturg sau critic de teatru să facă expuneri urmate de discuții; întrebări și răspunsuri asupra pieselor; confecționarea unor panouri care să prezinte într-un chip viu, colorat, atrăgător, repertoriile teatrelor; confecționarea de fotogazete și fotomontaje cu aspecte din diverse spectacole; inițierea sau — unde e cazul — îmbunătățirea rubricilor de teatru ale gazetelor de uzină; organizarea de recitaluri cu fragmente din piesele stagiunii etc.); îmbunătățirea muncii responsabililor culturali care, departe de a mai fi simpli „difuzori de bilete", trebuie să contribuie efectiv la formarea și dezvoltarea gustului pentru teatru la un număr cît mai mare de oameni ai muncii etc.

Astăzi, în pragul unei noi stagiuni, considerăm util să aruncăm o scurtă privire asupra activității pe care au înscris-o teatrele și activiștii culturali pe linia înfăptuirii acestui program, pentru a desluși perspectivele, pe această stagiune, ale legăturii teatrelor cu masele de spectatori și pentru a înviora și a face și mai eficace schimbul dintre teatre și public.

In urma consfătuirilor amintite, în ultima parte a stagiunii trecute, unele teatre au dat viață cîtorva din măsurile propuse cu acele prilejuri. Se cuvine să subliniem,

www.cimec.ro

de pildă, strădania Teatrului Armatei, care, la cîteva zile doar după apariţia editorialului din „Scînteia", a şi prezentat o avanpremieră specială, pentru activiştii culturali, cu spectacolul *Lîngă Poarta Brandenburg*. Cu acea ocazie, cei invitaţi la spectacol au fost solicitaţi să-şi spună părerile şi să facă propuneri — multe dintre acestea au fost interesante — de îmbunătăţire a spectacolului. Foarte curînd după aceea, din atelierele aceluiaşi teatru au început să iasă, îndreptîndu-se spre fabrici şi uzine, o serie de panouri menite să popularizeze spectacolele teatrului. In preajma închiderii stagiunii, în luna iunie, cînd alte teatre şi-au considerat încheiată activitatea, un colectiv de actori, în frunte cu artistul poporului George Vraca, a făcut o vizită muncitorilor de la Uzinele „Tudor Vladimirescu" şi a întocmit cu organizaţiile obşteşti de acolo un plan de colaborare, care prevede îndrumarea de către actorii teatrului a formaţiilor artistice de amatori din uzină, organizarea de seri literare şi alte manifestări culturale la clubul întreprinderii, organizarea de avanpremiere şi de spectacole speciale pentru colectivul uzinei, participarea delegaţilor muncitorilor la şedinţele consiliului artistic, includerea în programul staţiei de amplificare a uzinei a unei emisiuni permanente, menită să popularizeze actorii şi realizările teatrului etc.

Se cuvine, de asemenea, a fi amintit numărul mare de deplasări întreprinse în aceeaşi perioadă de Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", cu o serie de spectacole valoroase din repertoriul său, în centrele industriale şi satele din regiunile învecinate; tot aşa, nu pot fi trecute cu vederea deplasările şi turneele celor mai multe teatre din provincie în întreprinderi şi sate (teatrele de stat din Oraşul Stalin, Petroşani, Galaţi, Bacău etc.).

Dacă unele teatre au dat, aşadar, viaţă cîtorva propuneri ridicate la consfătuirile de la „Scînteia" şi „Teatrul", alte teatre însă n-au făcut nimic sau au făcut prea puţin — mult prea puţin — în acest domeniu. Entuziasmul unora dintre cei care au participat la consfătuirea din cadrul redacţiei noastre s-a consumat repede. Multe din angajamentele luate au fost parcă uitate, în orice caz neglijate puţin timp după consfătuire. Unii conducători de teatre sau unii activişti culturali au socotit că şi-au acoperit sarcinile prin îndeplinirea întîmplătoare a cîtorva acţiuni care, sporadice, lipsite de continuitate, au rămas încercări lipsite de eficacitate.

***

Constituindu-se ca un fenomen cu totul nou, deplasările şi turneele teatrelor noastre s-au înmulţit în ultimii ani nebănuit de mult. Făclia artei noastre teatrale, asemenea unei ştafete, a fost purtată de teatrele din ţară din localitate în localitate şi a fost aşteptată şi întîmpinată cu bucurie şi dragoste de toţi cei care populau aceste localităţi.

Spre deosebire de trecut, cînd, pe cele cîteva drumuri ce duceau la sălile de teatru din provincie, în afară de artişti devotaţi maselor, rătăceau nenumăraţi samsari de artă pe care nu-i interesau decît reţetele, cînd pe itinerariul turneelor nu figurau — de cele mai multe ori — decît oraşele cunoscute ca vaduri de cîştig, astăzi, atît turneele cît şi deplasările constituie un fenomen cu semnificaţii noi, izvorîte din însăşi cerinţa teatrului nostru de a sluji masele.

Astăzi, după 15 ani de la primele începuturi ale revoluţiei culturale iniţiate de partid, teatrele noastre se pot mîndri că au realizat, numai la sediu, un număr de peste patru ori mai mare de spectatori decît în 1938. De pe urma numeroaselor deplasări şi turnee, la spectatorii din oraşele înzestrate cu teatre permanente, se adaugă anual peste alte două milioane de oameni ai muncii din uzine, fabrici, gospodării colective sau aşezări rurale situate la mari depărtări şi care numără uneori mai puţin de 500 de locuitori. Anual, aproape fiecare teatru vizitează, în afară de alte localităţi, zeci de sate în care n-a călcat niciodată vreo trupă de teatru, „defrişînd" şi „fertilizînd" vaste terenuri „neexplorate" pînă acum.

In cursul „stagiunilor dinafara teatrelor", se prezintă aproape frecvent cele mai valoroase spectacole de la sediu, cu distribuţia de la premieră. (Cei mai buni actori ai Naţionalului bucureştean — „fondul de aur" al teatrului românesc — aceiaşi care au fost aplaudaţi şi au cucerit elogii preţioase la Paris, Veneţia sau Moscova, au fost mîndri să pornească pe drumuri de ţară, pentru a juca în faţa colectiviştilor sau întovărăşiţilor din sate situate la sute de kilometri de Capitală.)

Uneori, pe scenele căminelor culturale din sate necunoscute pînă mai ieri nici măcar de cartografi, sau pe cele ale cluburilor din fabrici, se dau şi premiere.

www.cimec.ro

Secția romînă a Teatrului de Stat din Sibiu a întreprins un lung „turneu-premieră", prin satele din regiune, cu piesa *Poarta* de Paul Everac, iar colectivul Teatrului German de Stat din Timișoara a prezentat la Lenauheim — satul natal al poetului german Nikolaus Lenau — în fața colectiviștilor de acolo, premiera piesei *Crîngul de călini* de Al. Korneiciuk. La Orașul Stalin, Teatrul de Stat din localitate a prezentat, într-un cadru festiv, premiera piesei *Discipolul diavolului* de G. B. Shaw, în sala unui club muncitoresc: „Prezentarea premierei de aseară în mijlocul muncitorilor — ne comunica în ziua următoare teatrul — este un omagiu adus fruntașilor în producție și întregului colectiv al uzinei".

In urma consfătuirilor de la „Scînteia" și „Teatrul", cele mai multe teatre și-au intensificat activitatea în ce privește deplasările. Se cuvine a fi citat în primul rînd Teatrul Național din București, care, de la 1 ianuarie 1959 și pînă la sfîrșitul stagiunii, a dat aproape 100 de spectacole în afara sediului, în uzine și la sate. Apoi, Teatrul Armatei, ai cărui actori sînt deseori prezenți în unitățile militare din regiune sau pe scenele căminelor culturale de la sate.

In general, însă, planul de deplasări întocmit de teatrele din Capitală a fost departe de măsura pe care o impuneau forțele lor artistice. Unele teatre au motivat numărul mic de deplasări cu faptul că repertoriul pe care trebuiau să-l prezinte la sediu nu permitea scindarea colectivului în 2—3 distribuții independente, în așa fel încît să poată juca și la sediu și în deplasare. Cum se explică atunci că unele teatre din provincie, care prezintă anual 8—9 premiere, întrec de cele mai multe ori numărul de 100 de deplasări? Este îngăduit oare unor teatre din Capitală, ca de pildă Teatrul „C. Nottara", care are un număr de două ori mai mare de actori decît un teatru de stat din regiune și care a montat în stagiunea 1958/59 doar 5 sau 6 premiere, să facă în cursul aproape al unei întregi stagiuni doar cîteva deplasări (6)? Majoritatea teatrelor din provincie (teatrele de stat din Bacău, Petroșani, Sibiu etc.) își alcătuiesc distribuțiile pieselor în așa fel ca 2—3 colective să poată juca în același timp în locuri diferite. De ce teatrele din București — cu efortul unei mai judicioase repartizări a forțelor lor artistice — n-ar putea face același lucru?

Ne vine greu să bănuim cum ar putea motiva Teatrul Tineretului cu 11 deplasări, pe o perioadă de 6 luni, Teatrul „C. Nottara" cu 6 și Teatrul Municipal cu 13, slaba lor preocupare în ceea ce privește deplasările. Pentru aceeași perioadă, în care Teatrul Tineretului și Teatrul „C. Nottara" au efectuat 11 și — respectiv — 4 deplasări, 8 teatre din provincie au depășit numărul de 100 (Teatrul de Stat din Orașul Stalin, 115; Teatrul de Stat din Petroșani, 144; Teatrul de Stat din Sibiu [secțiile romînă și germană] 211; Teatrul Secuiesc de Stat din Sf. Gheorghe, 109; Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 104; Teatrul Maghiar de Stat din Satu Mare, 127; Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș. 103; Teatrul de Stat din Arad, 110).

Una din problemele de seamă legate de deplasări este aceea a repertoriului cu care se deplasează teatrul. Este inutil să insistăm asupra necesității de a prezenta cu prilejul ieșirilor în afara sediului, pe cît e cu putință, piese legate de problemele de seamă ale regiunii și comunelor vizitate. Ca o cerință firească apare, de aceea, în primul rînd, prezentarea dramaturgiei noastre contemporane.

Foarte judicios ni se pare modul în care și-a alcătuit repertoriul Teatrul de Stat din Orașul Stalin, în deplasările sale în cea de a doua parte a stagiunii trecute. Trei din cele patru piese prezentate cu acel prilej aparțineau repertoriului romînesc contemporan *(Trei generații, Mielul turbat* și *Partea leului)*. Cele mai multe teatre — asemenea Teatrului din Orașul Stalin — au înțeles să înscrie în repertoriul pentru deplasări piese care aduc răspunsuri la problemele pe care și le pun oamenii din localitățile unde se deplasează.

Spectacole alcătuite din piese într-un act, vorbind despre transformarea socialistă a agriculturii, ca *Indoiala* de Ernest Maftei, *Tîrgul inimilor* și *Răfuiala* de Tiberiu Vornic, au fost și sînt prezentate, alături de alte piese, în satele și comunele în care e necesar să fie sprijinită socializarea agriculturii. Alte teatre, ca Teatrul de Stat din Bacău, Teatrul de Stat din Ploești etc. au alcătuit programe de brigadă cu tematică inspirată direct din cele mai importante probleme ale regiunii.

Unele teatre, neînțelegîndu-și pe deplin rostul în privința deplasărilor, rezolvă această problemă cu ușurință, alcătuind programele la voia întîmplării sau după criteriul succesului de casă, prezentînd în localitățile unde se deplasează spectacole cu prea puțină, sau chiar fără nici o legătură cu specificul și necesitățile de viață

www.cimec.ro

și culturale ale acestor localități. Un exemplu de felul în care n-ar trebui alcătuit planul unor deplasări îl oferă Teatrul de Stat din Baia Mare, care — în cadrul deplasărilor pe perioada dintre 21 martie și 5 aprilie 1959 — a programat, din 20 de spectacole, doar trei cu piese actuale (celelalte au fost cu piesele *Domnișoara Nastasia* și *Vinovați fără vină*, piese care, deși valoroase, nu credem că ar fi trebuit prezentate în dauna celor actuale).

Problema repertoriului cu care se deplasează teatrele capătă și un alt aspect. Uneori — e drept destul de rar, regretabil că totuși se întîmplă — conducerile unor cluburi, case de cultură sau cămine culturale, pe scenele cărora sînt invitate să joace teatrele, nu solicită, în măsura în care s-ar cuveni, spectacole cu piese actuale. În stagiunea trecută, cîțiva directori de club au contractat cu diferite teatre numai spectacole cu piese din repertoriul clasic, întrucît — pretindeau ei — aceste spectacole „sînt mai cunoscute de public și le este de aceea mai ușor să distribuie biletele"!

Departe de noi gîndul de a minimaliza și cere îndepărtarea pieselor din repertoriul clasic universal din turneele teatrelor. E vorba însă ca aceste piese să nu înlăture lucrările originale, cu teme de actualitate. Faptele au demonstrat — nu o dată — că publicul, departe de a ocoli spectacolele cu problematică actuală, s-a dovedit dimpotrivă a fi mai interesat de acestea, ori de cîte ori au fost și sînt bine realizate. Și e firesc să fie așa. Și ar fi, de asemenea, firesc să se țină seamă de acest fapt.

În general, spectacolele prezentate în deplasare sînt popularizate în mod satisfăcător, iar publicul de la sate, odată încunoștiințat de venirea vreunui teatru, ia cu asalt casele de bilete; s-au întîmplat însă și unele cazuri cînd popularizarea spectacolelor a fost slabă. Unii directori de cămine culturale s-au arătat puțin săritori atunci cînd a fost vorba să facă cunoscută venirea vreunui teatru, mutîndu-și atenția asupra organizării de serate dansante. Experiențe neplăcute de acest gen le-a cunoscut Teatrul Tineretului cu ocazia spectacolelor date în comunele Periș, Chiajna și Jilava. Asigurat de buna difuzare a biletelor cu cîteva zile înainte de a face una din aceste deplasări, teatrul de care vorbim a avut surpriza de a afla că directorul Căminului cultural din Jilava nu-și dăduse osteneala în această acțiune, și majoritatea oamenilor nu știau măcar de venirea teatrului. Asemenea practici trebuie combătute cu hotărîre de secțiile culturale ale sfaturilor populare, pentru a fi înlăturate.

***

La începutul stagiunii precedente, teatrele au încheiat, cu cele mai multe întreprinderi, contracte pe baza cărora se obligau să pună săptămînal la dispoziția muncitorilor din aceste întreprinderi un număr fix de bilete. Teatrul Național a încheiat 250 de astfel de contracte, Teatrul Municipal — 158, Teatrul „C. Nottara" — 65, Teatrul Tineretului — 124 etc. După cum se vede, numărul acestor contracte a fost la unele teatre (Național, Municipal și Tineretului) satisfăcător. Din pricina dezinteresului unor responsabili culturali, multe din contractele încheiate nu au fost însă respectate. Printre responsabilii culturali care nu au respectat contractele, neridicînd biletele reținute, pe baza acestora, pentru muncitorii din întreprinderile respective, se numără și cei ai unor instituții și întreprinderi mari (de pildă, de la Ministerul Industriei Grele, de la Fabrica „13 Decembrie", de la Departamentul Industriei Ușoare etc.).

Acolo însă unde munca responsabililor culturali a dovedit tragere de inimă, pasiune (Atelierele C.F.R. „Griviția Roșie", uzinele „Semănătoarea", „Steaua Roșie", „Timpuri noi", „Republica", „Clement Gottwald", „Metaloglobus", „Mao Tze-dun" etc.), rezultatele au fost mulțumitoare. Uzinele „Mao Tze-dun" au încheiat contracte cu opt teatre și au difuzat lunar 2.000 de bilete. De ce la această întreprindere s-au putut obține asemenea realizări? Pentru că aici munca este foarte bine organizată și se depune foarte mult interes. (În cadrul comisiei culturale există un responsabil cu teatrul care este ajutat de alți 14 — cîte unul de fiecare secție.) Muncitorii sînt bine informați de noile spectacole, atît prin rubrica de teatru a gazetei de uzină, cît și prin alte mijloace (anunțurile făcute la stația de amplificare, discuțiile purtate cu muncitorii de către responsabilii de secție, afișe etc.). Munca întregii comisii culturale în ce privește popularizarea spectacolelor este sprijinită de organizația de bază și de organizația U.T.M. din întreprindere, care la rîndul lor desfășoară o amplă activitate în acest domeniu.

Se impune, credem, ca teatrele să organizeze mai des consfătuiri cu responsabilii culturali, să prilejuiască astfel schimburi vii de experiențe pentru găsirea căilor

www.cimec.ro

care să ducă la respectarea contractelor, la încheierea unui număr şi mai mare de contracte, dat fiind că acestea facilitează frecventarea de către muncitori a teatrelor, le creează toate condiţiile să fie la curent cu tot ceea ce apare nou şi valoros în viaţa teatrală.

Cererea unor responsabili culturali de a se înfiinţa o casă comună de bilete, de la care să poată ridica bilete şi fără contract, nu a fost satisfăcută. Socotim că acum, la început de stagiune, s-ar putea cu mai multă uşurinţă împlini această cerere. Secţia culturală a Sfatului Popular al Capitalei trebuie să-şi spună în această privinţă cît mai grabnic cuvîntul.

***

O concluzie: este necesar, acum în pragul noii stagiuni, ca teatrele să-şi îmbunătăţească munca îndreptată spre realizarea unei legături mai strînse cu masele de oameni ai muncii. Teatrele trebuie să transpună în fapt angajamentele luate, să împlinească — nu parţial şi sporadic — ci integral şi consecvent propunerile şi recomandările care li s-au făcut de către delegaţii muncitorilor din întreprinderi. La rîndul lor, responsabilii culturali au datoria de a da un nou conţinut — mai bogat şi mai viu — muncii lor, spre a stimula şi creşte gustul pentru teatru al oamenilor muncii.

www.cimec.ro

I. Zavadski

TEATRUL „MOSSOVIET" ŞI COMUNIUNEA PUBLICULUI CU SCENA*

Ce este Teatrul *Mossoviet*? Cînd a luat fiinţă, cum s-a constituit? Ce obiective şi-a fixat? Prin ce se deosebeşte de celelalte teatre ale Moscovei? Acestea sînt întrebările cărora aş voi să le dau un răspuns în cuprinsul articolului de faţă, care astfel va constitui, într-un fel, o introducere la cea de a doua vizită a noastră în Romînia.

Am primit cu un sentiment de uriaşă bucurie şi mîndrie ştirea că în curînd ne vom afla din nou în mijlocul vostru, dragi prieteni romîni. Primul turneu întreprins în ţara voastră a însemnat pentru noi un eveniment artistic de seamă; întîlnirea cu arta Romîniei a fost pentru noi un prilej de îmbogăţire spirituală şi de inspiraţie.

Am împărtăşit în repetate rînduri impresiile mele cu privire la teatrul romînesc şi cred, cu toată sinceritatea, în dezvoltarea lui impetuoasă. Teatrul romînesc are tot ce-i trebuie pentru aceasta: dramaturgie, regizori, actori; mai ales — şi acesta este factorul principal — are spectatori pasionaţi şi sensibili, un public contemporan, care cu toată fiinţa lui, întocmai ca publicul nostru sovietic, pretinde teatrului să-i dea forţe noi, să-i formeze noi şi înalte însuşiri.

In momentul de faţă, arta teatrală în general este arena unor procese interesante, deşi poate că nici nu le desluşim încă întreaga semnificaţie. Firesc, în această privinţă joacă un rol uriaş dezvoltarea unor forme de teatru tehniceşte noi, cum sînt cinematograful şi televiziunea; dar un factor şi mai puternic este acela de care, aşa cum ştim, a amintit Lenin într-o convorbire cu Kalinin. Reproduc aci cuvintele lui Kalinin:

„Imi aduc aminte, asta se întîmpla acum cinci ani. Mă aflam în vizită la Vladimir Ilici acasă şi acolo ne-am luat cu vorba pe următoarea temă: prin ce să înlocuim religia. Vladimir Ilici era de părere că în afară de teatru nu există instituţie, nu există organ, cu care am putea înlocui religia. Căci nu ajunge să distrugi religia şi prin aceasta să eliberezi pe deplin omenirea din cătuşele cumplite ale spiritului religios, dar în locul acestei religii trebuie să pui altceva, şi Lenin spunea că locul religiei va fi luat de teatru. De aici se vede ce importanţă uriaşă atribuia Vladimir Ilici teatrului".[1]

Nu ştiu de ce, dar noi trecem oarecum cu vederea aceste afirmaţii remarcabile, sau în orice caz nu le acordăm însemnătatea cuvenită.

O idee oarecum similară a fost formulată, în felul lui propriu, şi de Stanislavski:

„Dacă ne-am putea închipui o omenire ideală, care ar avea faţă de artă exigenţe atît de înalte, încît să-i pretindă a satisface toate cerinţele gîndirii, inimii şi spiritului omului care acţionează pe pămînt, arta însăşi ar fi o carte a vieţii. Dar acest stadiu de dezvoltare este încă departe. In artă, „astăzi" al nostru caută o cheie care să-i dea acces la viaţă, după cum „ieri" al nostru nu urmărea să afle în ea decît spectacole distractive".

Stanislavski a dat teatrului profunzimea şi semnificaţia unei arte mari, l-a ridicat la nivelul marii literaturi ruse. Acesta a fost sensul luptei pe care a purtat-o împotriva şablonului meşteşugăresc, împotriva jocului exterior, a imitaţiei lipsite de substanţă. Stanislavski a insuflat viaţă nouă unor noţiuni, cum sînt „inspiraţie", „patos sincer", „înţelegere", „reîntruchipare", „contopire", şi altora pe care limba rusă le cunoştea de mult. Noţiuni organic proprii teatrului, în accepţia lui de artă a trăirii, şi apte să înalţe profesiunea teatrală pînă la nivelul artei adevărate. In aceasta constă, de altfel, sensul şi însemnătatea regiei de teatru, înţeleasă ca factor capabil să ridice meşteşugul pînă la planul măiestriei, măiestria pînă la planul artei, pînă la acel nivel cînd ea încetează de a ne mai impresiona ca măiestrie, relevîndu-ni-se ca un miracol.

---

* Articol scris pentru revista „Teatrul".

1 M. I. Kalinin, *Despre V. I. Lenin.*

www.cimec.ro

Un astfel de miracol a fost arta nemuritorului Şaliapin, un astfel de miracol este arta marii noastre Ulanova, un astfel de miracol l-au constituit spectacolele puse în scenă de Stanislavski (mai ales cele cu piese de Cehov) şi de Vahtangov (*Turandot, Dibuk*).

M-am simţit îndemnat să subliniez aceste lucruri, tocmai pentru că am prilejul să constat că se mai găsesc unii care atribuie încă teatrului un înţeles limitativ, „de consum" — acela de întreprindere sau de loc destinat unei destinderi lipsite de orice substanţă spirituală. Dar nu! Teatrul trebuie să fie un izvor de inspiraţie, de înflăcărare, o poezie, o nouă religie a contemporaneităţii, care să proclame şi să afirme cu putere Omul şi Omenia pe pămînt.

Pentru ca teatrul să poată face faţă acestei sarcini, i se cere, astăzi, să dobîndească calităţi noi. Pornind de la însuşirea în profunzime, cu adevărat creatoare şi activă, a sistemului lui Stanislavski, el este chemat să înţeleagă şi, în acelaşi timp, să sporească importanţa măiestriei individuale, a priceperii creatoare a actorului, în consecinţă şi importanţa spectacolului ca realizare de ansamblu.

Cum putem obţine acest rezultat? In anii din urmă, Teatrul *Mossoviet* şi-a dăruit eforturile dezlegării acestei probleme. Şi poate că principala deosebire dintre el şi celelalte teatre din capitala Uniunii rezidă tocmai în împrejurarea că el şi-a definit astăzi atît de concret şi de categoric obiectivele.

Cum a fost cu putinţă ca, astăzi, teatrul să pună problema şi în felul acesta? Lucrul se explică lesne, dacă ţinem seama că întreaga lui biografie de pînă acum a constituit o pregătire în acest sens.

Mossovietul a luat fiinţă în 1923, ca rod al voinţei moscoviţilor, doritori să aibă un teatru care să fie revoluţionar, contemporan nu numai sub aspectul formei (aşa fuseseră primele teatre revoluţionare ale Moscovei, cele conduse de Meyerhold şi de Tairov, ele oferiseră soluţii noi, „revoluţionare" de cele mai multe ori, însă pe materiale clasice), ci şi sub aspectul conţinutului. Astfel s-a născut teatrul nostru, ca teatru axat în primul rînd pe piesa de actualitate.

Cu prilejul primei noastre întîlniri cu publicul romînesc, colectivul nostru a prezentat *Uraganul*, piesă pe care teatrul o crease la timpul său în colaborare cu dramaturgul V. N. Bill-Beloţerkovski şi care poate servi drept prototip al lucrărilor dramatice din acea perioadă. Au fost anii cînd teatrul s-a aflat sub conducerea artistului poporului al R.S.F.S.R., E. O. Liubimov-Lanskoi, artist înzestrat cu o viziune pătrunzătoare şi care înţelegea în spirit partinic cerinţele timpului său.

Fac parte din conducerea *Mossovietului* din 1939. Odată cu mine au venit la acest teatru un grup de elevi ai mei, formaţi în atmosfera studiourilor de actori. Dintre ei îi citez pe artiştii poporului ai U.R.S.S., Vera Mareţkaia şi Nikolai Mordvinov, pe artistul poporului al R.S.F.S.R., Rostislav Pliatt şi pe mulţi alţii. Am venit la *Mossoviet*, în scopul de a dezvolta intenţiile ce stăteau la originea lui, aducînd totodată experienţa mea personală de regizor şi interpret, experienţă acumulată de-a lungul anilor, mai întîi în cadrul studioului condus de Vahtangov şi, cu începere din 1924, la M.H.A.T., sub îndrumarea directă a lui Stanislavski.

Mă socot discipol al lui Vahtangov şi al lui Stanislavski — şi aceasta nu numai pentru că am lucrat cu ei mulţi ani de-a rîndul (cu Vahtangov — 8 ani, iar cu Stanislavski — 12), avînd parte de marea bucurie de a crea sub nemijlocita lor îndrumare mai multe roluri: sfîntul Anton în piesa lui Maeterlinck *Minunea sfîntului Anton*, prinţul Kalaf în *Prinţesa Turandot* de C. Gozzi — cu Vahtangov; Ceaţki din *Prea multă minte strică* (Griboiedov) şi contele Almaviva în *Nunta lui Figaro* (Beaumarchais) cu Stanislavski. Nu! Mă socot a fi discipolul lor şi pentru că sînt profund convins de faptul că Stanislavski şi Vahtangov alcătuiesc laolaltă un tot cu finalitate unică, format din individualităţi cu temperamente creatoare diferite şi că a fi un autentic discipol al lor înseamnă, înainte de toate, a avea o independenţă creatoare şi a dezvolta neîncetat preceptele lor. Consider că atitudinea de învăţăcel dogmatic este o trădare a avîntării puternice, libere, care caracterizează arta acestor doi giganţi ai teatrului sovietic.

Vahtangov şi Stanislavski au fost artişti care au ştiut să imprime o forţă uluitoare dezvoltării artei pe drumul „de la ziua de ieri la ziua de mîine" (expresia îi aparţine lui Stanislavski). Pentru amîndoi, „ziua de ieri" era reprezentată de arta umanistă înaintată a teatrului rusesc, lăsată nouă moştenire de Gogol şi Puşkin; pentru amîndoi, „ziua de mîine" însemna societatea comunistă. Formal, amîndoi erau fără partid. Dar totodată, amîndoi credeau cu fermitate, ştiau un lucru: ziua de mîine a omenirii este comunismul, adică o societate liberă, iubitoare de pace, fără duşmănii şi războaie, o societate a cărei existenţă va fi întemeiată pe principiul:

www.cimec.ro

„omul e frate cu omul", o societate care va fi nimicit filistinismul, egoismul, rapacitatea şi va fi realizat înfrăţirea oamenilor sub steagul măreţelor ţeluri ale afirmării creatoare a vieţii, cu alte cuvinte — ale omeniei autentice. Amîndoi, Vahtangov ca şi Stanislavski, au crezut, au ştiut că teatrul trebuie să fie în slujba poporului, în lupta acestuia pentru luminoasa zi de mîine. Numai în felul acesta se cer înţelese preceptele fundamentale ale celor doi mari artişti.

Vreau să subliniez că atunci cînd vorbesc despre K. S. Stanislavski, mă refer implicit şi la V. I. Nemirovici-Dancenko. Cu toate că între ei nu a domnit întotdeauna cea mai deplină armonie, erau în totul de acord în privinţa intenţiilor programatice, de bază, ale Teatrului de Artă, ca şi în privinţa înţelegerii rolului teatrului şi menirii lui istorice. Atît unul, cît şi celălalt au spus-o în repetate rînduri. Ultima oară l-am auzit pe Nemirovici-Dancenko afirmînd cu putere aceste idei, la mormîntul lui Stanislavski.

Se prea poate ca cele spuse de mine aici să deconcerteze şi să sperie pe unii (mă gîndesc mai ales la oamenii de teatru), atît sînt de uriaşe sarcinile pe care le amintesc şi atît de depărtat încă, în timp, ceasul înfăptuirii lor. Este adevărat — dar să nu se uite că numai „ideile mari generează o mare energie", adică tocmai acea energie necesară realizării lor. Nu vom izbîndi, decît dacă oamenii care făuresc astăzi teatrul vor înţelege profund, organic, aceste ţeluri şi se vor schimba structural ei înşişi. Firește, calea e lungă şi nu e nici lesnicioasă, dar teatrul nu va fi lăsat să-şi ducă sarcina la îndeplinire de unul singur, ci o va face laolaltă cu întreg poporul, deoarece nici o altă artă nu este mai legată de viaţa poporului şi nu depinde mai mult de ea decît arta teatrală. În această ordine de idei, sînt deosebit de actuale, astăzi, cuvintele lui Lenin:

„Vă asigur că muncitorii şi ţăranii noştri merită ceva mai mult decît nişte jocuri de circ. Ei şi-au dobîndit dreptul la o artă într-adevăr măreaţă. De aceea noi punem pe primul plan sarcina de a organiza pe scară cît mai largă învăţămîntul şi educarea poporului. Aceasta creează terenul pentru cultură (...) Pe acest teren trebuie să se dezvolte o artă comunistă, într-adevăr nouă şi mare, care să creeze o formă corespunzătoare conţinutului său"[1].

În această formulare, de o precizie uluitoare, este redat drumul, nici scurt, nici rapid (din punctul de vedere al filistinilor mic-burghezi, dar s-ar putea ca din punct de vedere istoric să fie foarte rapid), al transformării teatrului din spectacol distractiv în artă mare comunistă, capabilă să înlocuiască pentru oameni religia. În practică, teatrul este întotdeauna aşa cum îl voieşte spectatorul din timpul său; tocmai de aceea, în lumina teatrului şi a reacţiei pe care o deşteaptă spectacolele, ne putem forma o părere despre însuşi spectatorul, despre nivelul lui de cultură, despre gusturile, tendinţele, pasiunile, speranţele lui...

Teatrul nostru, *Mossoviet*, îşi propune să dezvolte însuşirile specifice ale teatrului; de aci, din această sarcină pe care şi-a fixat-o, decurg particularităţile de formă ale ultimelor noastre spectacole. Cu prilejul actualului turneu, vom prezenta publicului romînesc patru spectacole. Iată care sînt:

În primul rînd, *Zări de necuprins*, după romanul lui N. Virta: „Munţi abrupţi". Ţin să relev în mod special rolul Autorului (pe care îl interpretează R. Pliatt), care „conduce" parcă întregul spectacol, stabilind implicit legătura între scenă şi sală. Se întîmplă adesea, pentru un public format din orăşeni, ca viaţa satului să apară ca ceva exotic. Ţinînd seamă de această împrejurare, noi am încredinţat, cu precădere şi în primul rînd, Autorului misiunea de a face legătura, în acest spectacol, între orăşenii, intelectualii, aflaţi în sală, şi personajele, în majoritatea lor ţărani, care acţionează pe scenă. Interpretarea este susţinută de V. Mareţkaia (Rakitina), A. Dubov (Hijneakov), G. Slabineak (Cel care afirmă), B. Novikov (Cel care neagă) şi alţii.

În ce priveşte punerea în scenă, colectivul nostru a urmărit să îmbine simplitatea şi economia mijloacelor teatrale cu o autenticitate concretă. Am renunţat aproape în întregime la decoruri, la elemente creatoare de iluzie, încercînd parcă să stimulăm imaginaţia spectatorului, dar în acelaşi timp să-i concentrăm atenţia asupra acelor procese lăuntrice care sînt astăzi hotărîtoare şi definitorii în viaţa satului sovietic.

---

1 C. Zetkin, *Amintiri despre Lenin*, E.S.P.L.P. 1955, pp. 12—17.

www.cimec.ro

Bătălie în marș este de asemenea o dramatizare (de unde nu trebuie să se conchidă că sîntem, principial, adepții acestei forme a teatrului modern), făcută după romanul cu același titlu al scriitoarei G. Nikolaeva, una din cărțile care s-au bucurat de cea mai multă popularitate în anii din urmă. Și în acest spectacol, pivotul dramaturgic, filonul principal și central, nu-l constituie tema personală, povestea de dragoste, ci problema conștiinței civice. Și în acest spectacol, dezvoltînd și modificînd întrucîtva principiile care stau la baza spectacolului realizat cu *Zări de necuprins*, am renunțat la decoruri, în accepția curentă a termenului, și am căutat o formă nouă pentru stabilirea unei legături vii cu sala și publicul (între altele, în scena adunării activului). Rolurile sînt interpretate de K. Mihailov și M. Sidorkin (Valgan), M. Pogorjelski (Bahirev), G. Slabineak (Vasili Vasilevici), B. Novikov (Sereoja Nămete), N. Klimovici (Tina) etc.

Aceste două piese sovietice sînt cele mai recente realizări ale teatrului nostru, consacrate marilor teme contemporane.

Ne-am hotărît, de asemenea, să vă prezentăm clasica *Mascaradă* de Lermontov. În urmă cu mulți ani, am mai montat o dată acest spectacol. De atunci, firește, el a suferit o prelucrare din punct de vedere regizoral, a fost modificat, deoarece personal sînt profund convins că spectacolele nu-și păstrează vitalitatea decît dacă suferă împrospătări permanente, dacă teatrul înțelege să nu rămînă în urma vieții. Ținînd seamă de împrejurarea că gustul și înțelegerea publicului au evoluat și s-au rafinat („vina" pentru aceasta o poartă și cinematograful și televiziunea, care dispun de uriașe posibilități de folosire a marilor artiști și a celor mai recente inovații și perfecționări tehnice), ne-am îngăduit în *Mascarada* un laconism sporit în ce privește montarea și mizanscena acestei opere dense, concentrate, plină de o tensiune interioară. Interpretul lui Arbenin este, ca și în trecut, N. Mordvinov; Kazarin este jucat de R. Pliatt, iar Necunoscutul, de B. Olenin.

In sfîrșit, ajungem la *Nevestele vesele din Windsor*!

Este un spectacol pe care l-am compus, dacă vreți, dintr-o pornire aproape strengărească. Voiam să fac un spectacol care să nu poată fi transmis nici la radio, nici la televiziune, care să nu poată fi urmărit, așadar, „de pe margini", un spectacol la care să fii nevoit să asiști vrînd-nevrînd și care să poarte pecetea acelei bucurii sărbătorești, specifice teatrului. L-am conceput (dar nu am apucat să-l reprezint) pentru cel de-al VI-lea Festival al tineretului și studenților, care a avut loc la Moscova în 1957. Tema lui centrală se află formulată în versurile următoare:

...Și toți să știe, dar, de-aci înainte
Că-s și neveste vesele, cu minte!

tema voioșiei sănătoase, a tinereții — tema festivalului.

Ceea ce uluiește și ne impresionează întotdeauna în chip deosebit la Shakespeare este constatarea marii apropieri a filozofiei și practicii lui de concepțiile noastre moderne. In *Nevestele vesele*, el își bate joc de lăcomie, de desfrîu, de bădărănie, de lăudăroșenie; își bate joc de popă și de jude, de „filfizon", de filistin și de gelozia filistinului; și o face cu o imensă încredere în tinerețe, în iubirea care nu cunoaște bariere, în autentica dragoste de viață!

Așa l-am simțit și l-am înțeles eu pe Shakespeare în acest spectacol: ca pe un scriitor foarte apropiat de mentalitatea noastră de azi, un scriitor accesibil, popular, animat de optimism și bucuria de a trăi — aidoma nouă — și de aceea am conceput spectacolul aproape ca pe o reprezentație de bîlci (țin să spun că scenograful N. Sifrin s-a priceput să utilizeze admirabil, pentru plastica lui, ilustrațiile populare englezești din acea epocă); l-am conceput ca pe o sfidare la adresa tălmăcirii afectate, intimiste, elegante și excesiv de delicate, lipsite de vigoare, care se dă adesea operelor shakespeareene.

Am lărgit cadrul spectacolului: în al doilea antract, are loc în foaierul teatrului un iarmaroc (de asemenea, o farsă strengărească), care antrenează pe spectator în atmosfera de veselie carnavalescă.

Se prea poate ca acest spectacol să stîrnească obiecții violente din partea shakespearologilor. „Dar ce, asta mai e Shakespeare?!" vor exclama ei. Cu atît mai vîrtos, cu cît îmi iau destul de multe libertăți și în ce privește textul. Să nu se uite însă că textul *Nevestelor vesele* este foarte prolix; el se adresează spectatorului contemporan cu autorul, și pe alocuri este de neînțeles nu numai pentru spectatorul sovietic, dar și pentru englezul de azi, ba chiar și pentru specialistul întru Shakespeare! De aceea, am hotărît: ce nu se înțelege, să fie înlăturat! Cu atît mai

www.cimec.ro

viu ne va apărea ceea ce este apropiat de gîndirea şi simţirea noastră, ceea ce putem înţelege şi ne este de folos; cu atît mai puternic va reînvia Shakespeare, spiritual, accesibil, popular! Nici un fel de operaţii de restaurare şi nici un fel de istorism! Şi cred că am izbutit să reproducem spiritul lui Shakespeare (cel puţin, aceasta s-a dovedit a fi impresia publicului sovietic)...

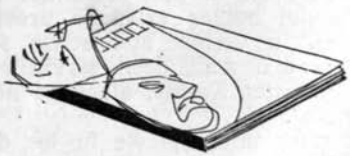
Socot că am spus deajuns. Toată lumea cunoaşte piesa *Nevestele vesele din Windsor*. Vom vedea care va fi reacţia la spectacol. Dacă am stăruit mai îndelung asupra lui, am făcut-o pentru că, într-o oarecare măsură, are un caracter principial, programatic. Poate că dacă nu aş fi conceput *Nevestele vesele*, nu aş fi fost în stare să pun în scenă, aşa cum le-am pus, nici *Zări de necuprins*, nici *Bătălie în marş*; n-aş fi fost în stare să dezvolt, fără să mă repet şi găsind mereu alte forme noi, principiul contactului între scenă şi public, să realizez acea atmosferă comună, în care să găsesc reuniţi actorii şi spectatorii.

Personal, sînt de părere că una din sarcinile ce incumbă artei regizorale moderne este sporirea măiestriei actoriceşti individuale, deopotrivă cu sporirea măiestriei spectacolului în ansamblu. Este cazul să arăt că, pentru *Nevestele vesele*, am apelat în general la elemente aparţinînd, ca să spunem aşa, generaţiei actoriceşti de mijloc, la acei care sînt adesea nevoiţi să cedeze pasul, fie celebrităţii, fie tinereţii. Cred că am procedat bine, că nu am greşit... Rolul lui Falstaff este deţinut de K. Alekseev; al cumetrelor, de N. Tkaceva şi V. Holina; doctorul este interpretat de S. Teiţ, pastorul Evans, de N. Brodski, iar Povestitorul este A. Konsovski.

***

Aş mai fi vrut să vă vorbesc despre multe, foarte multe lucruri.

M-am gîndit să scriu o carte despre felul cum concep eu dezvoltarea de mîine a teatrului universal. Nu mă îndoiesc că, foarte curînd (dînd acestui termen o accepţie istorică), el va ajunge să îndeplinească sarcina lui fundamentală, aceea de a fi un izvor puternic de inspirare şi însufleţire a omenirii.



BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

www.cimec.ro

Mihai Raicu

NOTE DESPRE TEATRUL DIN R. P. BULGARIA

9 Septembrie 1959 e marea sărbătoare națională a Republicii Populare Bulgaria: 15 ani de la eliberarea de sub jugul fascist. Un deceniu și jumătate de libertate, de construcție pașnică sub conducerea Partidului Comunist Bulgar, care, conducîndu-se după învățătura lui Marx, Engels, Lenin, a arătat limpede, cu mult înainte de 9 Septembrie 1944, drumul pe care avea să-l parcurgă Bulgaria populară după instaurarea dictaturii proletariatului.

Poporul bulgar, după cinci sute de ani de jug turcesc, după cîteva decenii de exploatare burgheză, a păşit după 9 Septembrie 1944 pe drumul construirii socialiste. Fostul paşalîc turcesc ajunge în 15 ani de putere populară să-şi făurească o industrie şi o agricultură avansate. Republica Populară Bulgaria e nelipsită, după 1944, de la tîrgurile internaţionale, stîrnind admiraţia celorlalte ţări. Ea trimite soli ai culturii bulgare peste graniţă, obţinînd aprecieri unanime. Filmele tinerei republici obţin succese la festivalurile internaţionale şi sînt menţionate în presa europeană. In ţară se construiesc oraşe noi, se schimbă topografia celor vechi. In staţiunile balneo-climaterice se ridică hoteluri moderne. Produsele bulgare sînt căutate şi cumpărate pe toată piaţa europeană.

Şi, firește — în cadrul revoluției socialiste în plină desfăşurare — îşi ia avîntul în ultimii 15 ani o vie mişcare artistică profesionistă şi amatoare, cum n-a mai cunoscut niciodată această ţară — atît de încercată în decursul istoriei — din inima peninsulei balcanice.

In complexul acestei mişcări culturale, teatrul face progrese uimitoare. Pentru a înţelege mai bine de unde a pornit şi unde a ajuns azi, în libertate, teatrul bulgar, dăm cîteva date sumare în legătură cu istoricul acestui teatru. Numai comparînd trecutul cu rezultatele din zilele noastre, putem aprecia paşii mari pe care i-a făcut mişcarea teatrală bulgară.

Mai multe surse istorice vechi ne informează că teatrul şi circul erau cunoscute la bulgari încă din secolul al IX-lea. In 886, patriarhul bizantin Photius menţionează într-un mesaj adresat suveranului bulgar existenţa acestor manifestări populare. In secolele al X-lea şi al XI-lea, în vechile manuscrise se vorbeşte despre jocuri şi spectacole care atrăgeau lumea mai mult decît serviciile religioase. Astfel, scriitorul bulgar din secolul al X-lea, Presviter Kosma, atacă pe acei creştini care iubesc spectacolele şi „cîntecele demoniace".

Subjugarea Bulgariei de către turci opreşte în loc dezvoltarea teatrului naţional bulgar. De-abia în secolul al XIX-lea încep să apară unele forme rudimentare de activitate teatrală în sensul actual al cuvîntului. Piesele de pe vremea aceea aveau teme istorice şi patriotice, tinzînd să deştepte conştiinţa naţională a poporului şi să-i organizeze forţele pentru lupta de eliberare de sub jugul otoman.

In acea perioadă, şi mai ales după 1877, mulţi actori bulgari s-au format la şcolile de artă dramatică ruseşti. Una dintre cele mai mari actriţe ale teatrului bulgar, Adriana Budevska, l-a avut profesor pe A. P. Lenski. Majoritatea colegilor ei au studiat în Rusia. Printre aceştia se numără şi marele actor Kristo Sarafov, al cărui nume îl poartă azi Teatrul Naţional din Sofia. In acelaşi timp, un număr de actori şi regizori ruşi, lucrînd în Bulgaria, şi-au legat numele de dezvoltarea teatrului din această ţară. Unul dintre ei, N. O. Massalitinov, fost actor şi regizor la M.H.A.T., mai trăieşte şi lucrează şi azi la Sofia. Astfel teatrul bulgar, legat foarte strîns de tradiţiile realiste ale teatrului rus, a putut, în chip firesc, să se adape, în anii aceştia, de la ideile creatoare şi metodele de lucru ale lui Stanislavski.

www.cimec.ro

Scenă din „Satul Borovo" de N. Ikonomov — Teatrul Național „Kristo Sarafov" din Sofia

★

La dezvoltarea pe calea realismului a teatrului bulgar au contribuit din plin și scriitorii. Ei au fixat nucleul unui repertoriu realist. Scriitori ca Ivan Vazov, Anton Strașimirov, P. K. Iavorov, Petko Todorov etc., prin tematica patriotică și prin stilul plin de patos, au furnizat teatrului prețioasa materie primă: repertoriul original realist.

Lovitura de stat fascistă din 9 iunie 1923 a adus grave prejudicii teatrului bulgar. Cei mai mari artiști au fost concediați din cauza convingerilor lor progresiste. Arta dramatică, pusă în slujba burgheziei, s-a orientat către tendințele naționaliste-șovine și către dramaturgia decadentă.

Dar iată că ziua de 9 Septembrie 1944 deschide largi perspective în fața teatrului bulgar. Cu ajutorul material al statului au fost fondate, la scurt timp după eliberare, 19 teatre de stat. Printre acestea trebuie menționate un teatru al tineretului, Teatrul Armatei Populare, Teatrul Sătesc etc. Astăzi, numărul teatrelor dramatice din R. P. Bulgaria a crescut la peste 34. In fiecare an are loc o „recoltă teatrală", un festival cu caracter republican, care verifică periodic progresul înregistrat de teatrele bulgare în stagiunea care a trecut.

Tînăra dramaturgie socialistă bulgară s-a dezvoltat, de asemenea, într-un ritm rapid. Printre piesele care au văzut lumina rampei după 9 Septembrie 1944 se cuvine să fie citate: *Lupta continuă* de Krum Kuliavkov, *Alarma, Dragostea* și *Cei ce caută fericirea* de Orlin Vasiliev (*Alarma* și *Cei ce caută fericirea* s-au jucat și în R.P.R.), *Mila regească* de Kamen Zidarov, *Recunoștința* de Lozan Strelkov, *Credința* de Todor Ghenov, *Nora,* adaptare de Alexandru Hadjikristov după romanul cu același titlu de Gheorghi Karaslavov, *Satul Borovo* de N. Ikonomov după romanul lui Krum Velkov, *Vîrtejul* de Stoian Daskalov, *Din prea multă dragoste* de Kliment Țacev etc. Repertoriul original vădește limpede orientarea realist-socialistă a dramaturgiei bulgare actuale. Tematica lui e strîns legată de marile prefaceri care au loc în țară în domeniul industriei, agriculturii, al noilor construcții etc. Omul nou, înaintat, omul comunist e eroul principal al acestor lucrări dramatice

Ca pildă de urmat, dramaturgia sovietică ocupă un loc de cinste, alături de cea autohtonă, pe scenele bulgare. Marile piese clasice, ca: *Tragedia optimistă, Trenul blindat, Sfîrșitul escadrei, Aristocrații* etc. s-au bucurat de un mare succes aproape pe toate scenele bulgare. Dramaturgia sovietică a furnizat teatrului bulgar și piesa *Leipzig '33* de Lev Kompaneeț și Leonid Kronfield despre viața lui Dimitrov. Piesa s-a jucat la Teatrul Național din Sofia și a fost pusă în scenă de artistul poporului al R.S.F.S.R., B. A. Babocikin.

www.cimec.ro

Scenă din „Cei ce caută fericirea" de Orlin Vasiliev —Teatrul Tineretului din Sofia

Nici piesele din democrațiile populare n-au lipsit de pe scenele bulgare. Dramaturgia din R.P.R. a fost, alături de celelalte, destul de consistent reprezentată. I. L. Caragiale cu *O scrisoare pierdută* și *O noapte furtunoasă,* Mihail Sebastian cu *Ultima oră* și *Steaua fără nume,* Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Aurel Baranga au avut un remarcabil succes în țara vecină și prietenă.

Dacă menționăm că întreaga literatură de teatru clasică universală se bucură de atenția teatrelor și a spectatorilor, peisajul dramaturgic al scenelor bulgare din ultimii 15 ani e aproape complet.

Acum o sută cincizeci de ani nu era nici un teatru, robia turcească era apăsătoare, cultura bulgară era strecurată pe furiș, iar azi există peste 34 de teatre, nenumărate echipe ale Teatrului Sătesc care colindă cătunele, un repertoriu care îmbrățișează toate epocile și toate popoarele, milioane și milioane de spectatori.

Oamenii de teatru bulgari luptă pentru spectacole realiste, folosind metodele cele mai avansate. La Teatrul Național din Sofia, Filip Filipov, ca director și prim-regizor, grupează pe regizorii Sîrciadjiev și Beneș într-o formație regizorală puternică, cultivînd tradițiile realiste ale teatrului bulgar, bazate ele însele la rîndul lor pe experiența teatrului rus. Alăturînd marilor actori ca Trandafilov și Kisimov, tineri talentați ca Mila Pavlova, Slavska Savova, Apostol Karamitev etc., spectacolele Naționalului oglindesc drumul parcurs de literatura clasică bulgară și de cea contemporană cu tematica inspirată din viața constructorilor socialismului.

Unul dintre cele mai interesante teatre e Teatrul de Satiră din Sofia, condus de artistul emerit Boian Danovski, directorul și primul regizor al acestei scene. Avînd un profil asemănător Teatrului de Satiră din Moscova, el înscrie în repertoriu comedii și satire contemporane, de dimensiuni mari și mici. Adică, în afara pieselor obișnuite de 3—4 acte, programate pe o scenă mare, există și un repertoriu de miniaturi (jucat pe o scenă foarte mică, într-un teatru de 200 de locuri) care răspunde prompt cerințelor imediate ale vieții de fiecare zi. Se cuvine subliniat că nu e vorba de estradă; miniaturile nu sînt muzicale sau cu caracter de cuplet. Teatrul de Satiră din Sofia e considerat teatrul cel mai legat de actualitate din Bulgaria, avînd cel mai larg consiliu artistic, dublat de un grup de creatori.

Un alt teatru care merită să fie amintit mai în detaliu e Teatrul Sătesc, cu centrul la Sofia. Acest teatru funcționează de mai bine de zece ani. E înzestrat cu vagoane și camioane dotate cu scene care se pot instala repede și oriunde. Astfel, teatrul străbate în fiecare lună cîte o regiune timp de 26 de zile. În celelalte patru

www.cimec.ro

zile joacă la Sofia. In timpul turneelor se repetă piesele noi care se prezintă în premieră în capitală. Intr-un an de zile. acest teatru reuşeşte să acopere întreg teritoriul ţării (menţionăm că teatrul lucrează cu două echipe: una de proză şi una de estradă). Nu trebuie uitat nici faptul că şi celelalte teatre din provincie se deplasează deseori în regiunile respective, aşa că, adunate la un loc toate aceste acţiuni, aproape că nu mai rămîne la sfîrşitul unei stagiuni vreo aşezare omenească care să nu fi găzduit şi să nu se fi împărtăşit din bucuriile artistice ale vreunui spectacol de teatru.

Teatrul pătrunde din ce în ce mai mult peste tot. Multe echipe de amatori şi-au ridicat nivelul artistic. Unele teatre din provincie au pornit de la a fi teatre semiprofesioniste (cu actori profesionişti lucrînd şi jucînd alături de amatori care şi-au completat apoi studiile) şi au ajuns să aibă azi importante realizări cu piese complexe, care pun serioase probleme de montare.

Nu se poate încheia această scurtă dare de seamă asupra teatrului bulgar fără a se vorbi despre noul Institut de Teatru din Sofia. Instalat într-o clădire de şapte etaje, special construită în acest scop, Institutul pregăteşte noile cadre pentru teatrele bulgare. Clădirea are două săli de spectacol. O sală mică pentru uz intern, un fel de studio experimental, şi o sală mare de circa 500 de locuri, unde au loc reprezentaţii permanente pentru marele public. Sălile de cursuri, spaţioase şi înzestrate cu scene modern amenajate, sînt situate la etaj. De asemenea, o bibliotecă de specialitate şi cîteva cabinete speciale pentru profesorii care îndeplinesc totodată şi funcţia de cercetători ştiinţifici în domeniul teatrologiei. Institutul are o sală care cuprinde fişele activităţii tuturor teatrelor din Bulgaria, de la începuturile mişcării teatrale pînă astăzi. Există facultăţi de artă dramatică, regie şi teatrologie. Mulţi absolvenţi ai acestei şcoli superioare, deşi lucrează doar de cîţiva ani în teatre, au obţinut succese remarcabile în domeniul profesiunii lor.

Legătura dintre teatre şi spectatori este foarte strînsă. Se dau cu regularitate reprezentaţii în fabrici, la sate. Au loc consfătuiri cu muncitorii, întruniri tovărăşeşti comune etc. Presa de specialitate — există de peste zece ani o revistă, „Teatăr" — consemnează şi comentează, pas cu pas. realizările teatrale. In timpul stagiunilor teatrale este o efervescenţă care antrenează pe toţi profesioniştii şi amatorii din acest sector.

O dată pe an are loc o consfătuire a oamenilor de teatru. Aceste consfătuiri pornesc însă de la activitatea unui teatru. Oamenii de teatru din toată ţara sînt convocaţi, împreună cu reprezentanţi ai Ministerului Culturii, să zicem în oraşul Russe. Teatrul Dramatic din Russe oferă trei-patru reprezentaţii participanţilor; apoi, aceştia pornesc consfătuirea pe baza faptelor de artă concrete, proaspăt văzute. In anul ce urmează, un alt teatru din altă localitate găzduieşte pe participanţii la consfătuire, şi aşa mai departe... Cum e şi firesc, teatrul-gazdă trăieşte şi lucrează stimulat de o febrilitate creatoare, încă cu un an înainte de a avea loc consfătuirea, deoarece ştie că va fi centrul atenţiei şi observaţiilor critice generale. Asemenea „turnee" anuale cu discuţii dau rezultate utile şi rodnice.

Pentru cea de a 15-a aniversare a Bulgariei noi, teatrul din ţara vecină s-a pregătit intens. In luna iunie a fost un festival al teatrelor care au prezentat în capitală piese originale scrise în ultimii 15 ani. Intregul festival, care a pornit de la faza regională la faza republicană, s-a ţinut în cinstea aniversării de la 9 Septembrie.

Uniunea Scriitorilor a iniţiat un concurs pentru cele mai bune piese bulgare scrise în cinstea celei de a 15-a aniversări. Cu ocazia acestei mărete sărbători, teatrele şi-au deschis porţile la 1 septembrie, cu cîteva săptămîni mai devreme ca de obicei. Mai toate şi-au început stagiunea cu piese legate de tematica luptei pentru eliberare. Piesele *Blocada* de Kamen Zidarov, *In fiecare seară de toamnă* de Ivan Peiciev, *Zile de neuitat* şi *Cercetarea* de Lozan Strelkov, *Hora* de Anton Straşimirov etc. sînt cîteva titluri dintre cele care figurează pe afişele festive, apărute cu ocazia deschiderii porţilor teatrelor pentru a 15-a aniversare a poporului bulgar.

***

Teatrul bulgar de astăzi, de care teatrul romînesc este legat prin aceeaşi concepţie ideologică şi artistică, s-a dezvoltat şi se dezvoltă fructificat de învăţătura marxist-leninistă şi de metoda realismului socialist. La cea de a 15-a aniversare a eliberării Bulgariei de sub jugul fascist, teatrul bulgar se poate mîndri cu contribuţia pe care o are la construirea socialismului în ţara frăţească şi vecină.

Ii urăm din toată inima să repurteze noi şi trainice succese.

www.cimec.ro

C. Paraschivescu

ACTUALITATEA PRIN EVOCARE

Decada Culturii s-a desfăşurat sub semnul ineditului şi al prospeţimii, al tinereţii şi al îndrăznelii, în evocarea sau folosirea ca bază dramatică a momentului de la 23 August.

23 August a fost un moment de răscruce în istoria poporului nostru. Şi, incontestabil, a însemnat, înseamnă şi va mai însemna o sursă inepuizabilă de inspiraţie artistică. De la *Arcul de triumf* a lui Aurel Baranga, care şi-a propus să prezinte activitatea ilegală a unei celule de partid în vederea pregătirii insurecţiei, drumul firesc al reflectării artistice a mers către evocarea acestui moment, către însufleţirea anilor începutului, în cea mai mare parte din lucrările originale ale acestei decade (*Surorile Boga* de Horia Lovinescu, *Dacă vei fi întrebat* de Dorel Dorian, *Explozie întîrziată* şi *Descoperirea* de Paul Everac, *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor, *Ediţie specială* de Mariana Pîrvulescu şi *Nopţi de august* de I. Grinevici).

O particularitate a modului în care a fost concepută reflectarea artistică în aceste lucrări este determinată de distanţa care ne desparte în timp de evenimentele de atunci. Privind trecutul apropiat cu ochiul şi înţelegerea de astăzi, era de la sine înţeles că, în majoritatea cazurilor, dramaturgii vor fi solicitaţi mai ales de rezonanţele evenimentelor şi vor scoate la iveală mai mult consecinţele afective ale desfăşurării lor.

Am avut de urmărit, astfel, destine individuale în evoluţia lor pe diferite coordonate sociale, pe care s-au conturat caractere cu o conştiinţă revoluţionară formată sau în formare. Asupra acestui fenomen de maturizare lăuntrică s-au oprit mai mult dramaturgii, căutînd să stabilească, printr-un proces de reconstituire, factorii care au contribuit la desfăşurarea lui. Am întîlnit astfel eroii acestor piese, în diferite ipostaze, de incertitudine sau afirmare, de rătăcire sau fermitate, stăpîniţi de obsesia întrebărilor capitale sau de făurirea unor acţiuni capitale, copleşiţi sau animaţi de iureşul evenimentelor, surprinşi sau angrenaţi în desfăşurarea lor, căutînd sau împlinind un drum, o justificare, un sens propriei lor existenţe. I-am recunoscut în multiplele faţete ale evoluţiei noastre şi ne-am surprins, cîntărindu-le, cu memoria sau cu inima sau cu ochii, demnitatea şi neliniştea lor sufletească.

Această întoarcere în timp corespunde, din punct de vedere al unghiului de cuprindere, la două modalităţi distincte: *evocarea* şi *confruntarea*. Prima îşi propune să reconstituie faptele, procesele de conştiinţă şi semnificaţiile desprinse atunci; a doua urmăreşte luminarea faptelor, a proceselor de conştiinţă şi a semnificaţiilor de astăzi prin cele petrecute atunci. *Din noapte spre zori. Descoperirea, Surorile Boga, Ediţie specială* şi *Nopţi de august* se înscriu în prima categorie; *Explozie întîrziată* şi *Dacă vei fi întrebat* aparţin celei de a doua categorii. Impreună, ele constituie o imagine a forţei mobilizatoare a Partidului Comunist Romîn care, în anii de cruntă teroare fascistă şi în condiţiile unei aspre ilegalităţi, a reuşit să ridice şi să însufleţească la luptă conştiinţele celor exploataţi şi să conducă cu fermitate insurecţia armată a cărei victorie a fost încununată de actul de la 23 August. Inainte de a urmări cîteva din trăsăturile specifice ale acestor piese, vom arunca o privire comparativă asupra trăsăturilor comune care le caracterizează.

***

Aproape toate piesele pomenite aici şi-au ales ca temă fundamentală evenimentele petrecute la 23 August (cu excepţia *Ediţiei speciale* care tratează despre

www.cimec.ro

evenimentele petrecute în preajma reformei agrare). Un moment nu numai de răscruce istorică, ci și cu ample ramificații dramatice. Dezvoltîndu-l, acțiunea se concentrează în jurul unei probleme comune la majoritatea pieselor discutate, și anume formarea conștiinței revoluționare. Acest proces de limpezire lăuntrică se desfășoară pe firul dramatic al descoperirii adevărului și oglindește contradicțiile sociale specifice momentului istoric. Dacă piesa lui Mircea Mohor se rezumă la o reconstituire a faptelor, cu intenția de a arunca o privire panoramică asupra lor, celelalte pătrund dincolo de aceste fapte, în mișcările tăinuite și complexe ale sufletului omenesc, și caută aici pulsul evenimentelor în toată vibrația lui emoțională. Acțiunea surprinde astfel un conflict desfășurat mai mult lăuntric, dezvăluie contradicțiile psihologice care îl caracterizează și insistă asupra corespondențelor intime cu mediul înconjurător.

Acțiunea principală din *Descoperirea* se desfășoară pe axul confruntării dramatice dintre tată și fiu. Ofițerul Nelu Docan se întoarce de pe front, într-o permisie de cîteva zile, în noaptea de 22 spre 23 august. In zori găsește în casa tatălui său pe cîțiva dintre cunoscuții acestuia și, dintr-un scurt schimb de replici, își dă seama că ei sînt foarte sceptici cu privire la victoria armatei fasciste. Simțind în preajmă un aer conspirativ, tînărul ofițer își propune să verifice personal activitatea lor și, în primul rînd, a tatălui său, în speranța unei îndreptări eventuale a rătăcirilor politice de care lui i se pare că este înconjurat. Il asigură astfel pe comandantul unităților germane că tatăl său nu ia parte la nici o acțiune subversivă și se îndreaptă hotărît către cantonul în care știe că-l va găsi. Aici însă, descoperă cu surprindere că tatăl său este unul din fruntașii locali ai mișcării comuniste ilegale, că organizează și conduce personal acțiuni de sabotaj îndreptate împotriva armatelor germane și că însăși sora lui participă la această mișcare, avînd sarcina de a „cocheta" cu ofițerii germani pentru a le smulge informații cu caracter militar. Incercările de a-și împiedica tatăl să mai acționeze se dovedesc însă inutile și provoacă o răsturnare morală. Este vorba, deci, de un conflict între două mentalități diferite, care se repercutează în conștiința tînărului Nelu Docan cu o forță surprinzătoare. In fața lui prind să se contureze din ce în ce mai limpede două tabere antagonice, lupta dintre ele și perspectiva victoriei inevitabile a comuniștilor. De la premisele unui conflict familial între el și tatăl său, acțiunea se amplifică pînă la proporțiile unui conflict social între două lumi, pe care conștiința tînărului ofițer îl sezisează, îl simte și îl trăiește cu o puternică intensitate.

Pe surorile Boga le întîlnim în trei stadii diferite de dezvoltare. Ioana, cea mai tînără și cea mai încrezătoare, se află în pragul experiențelor de viață, nutrind o iubire sinceră și dezinteresată pentru tînărul ofițer Radu Grecescu, cu care este logodită. Valentina, înșelată în aspirațiile ei de fericire prin căsătoria comercială cu un negustor avar și bătrîn, își caută consolarea în aventuri sentimentale, cu speranța de a descoperi cîndva, undeva, corespondentul ei sufletesc. Iulia, sora cea mare, care a iubit la rîndul ei cu pasiune un om nedemn de o dăruire sinceră, nu-și mai caută drumul, întrucît speranțele ei s-au dovedit zadarnice. Războiul e în plină desfășurare. Consecințele lui se resimt și în atmosfera apăsătoare din casa surorilor. Iulia exclamă la un moment dat, cu luciditatea amară a omului obiectiv: „Sîntem niște frunze pe apă". Și, într-adevăr, cuvintele ei exprimă o crudă realitate, întrucît, în condițiile dictaturii fasciste și ale declanșării dementei războinice, nici o perspectivă nu mai licărește în existența aceasta expusă tuturor vicisitudinilor. Trebuie să se întîmple ceva care să schimbe fundamental conjunctura socială și politică, pentru a mai găsi un orizont și o certitudine de împlinire a aspirațiilor. Acțiunea principală a piesei lui Lovinescu ne prezintă tocmai această cotitură fundamentală. Și aici este vorba de un conflict între două mentalități de clasă, care se proiectează în conștiința fiecăreia dintre surori, și aici urmărim drumul către descoperirea adevărului, a adevărului revoluționar, pe care îl străbat cu prețul unor sacrificii personale, Iulia, Ioana și Valentina. Dacă Nelu Docan avea de ales într-o singură clipă, decisivă, între două lumi, surorile Boga au la dispoziție nu numai un timp mai îndelungat, dar și schimbări politico-sociale structurale petrecute în acest timp, schimbări care le-au înrîurit conștiința, fără ca ele să fi fost de la început în iureșul evenimentelor. Revoluția și spiritul ei au pătruns în casa lor pe neașteptate, într-o seară mohorîtă, în persoana lui Pavel Golea, rănit de pe urma unei explozii provocată împotriva nemților; a revenit cu arma în mînă, în dimineața luptei insurecționiste și de eliberare, și a rămas în preajmă, gata să vegheze și să se confunde cu viața lor. Iulia a pășit prima în întîmpinare, simțindu-l pe Pavel apropiat, energic

www.cimec.ro

și superior. Ioana a păşit ceva mai tîrziu, după o cutremurătoare prăbuşire sufletească, provocată de glonţul criminal al iubitului ei care a ucis mişeleşte un om şi un prieten. Valentina va păşi de aci înainte, după ce va descoperi cu surprindere, în clipa ultimei tresăriri de viaţă a profesorului Mereuţă, că dragostea pe care a căutat-o se afla de îndelungată vreme alături de ea. Drumul surorilor Boga către descoperirea adevărului este presărat astfel cu pierderi şi sacrificii, care rup treptat firele de legătură cu trecutul, spre deosebire de Nelu Docan (din *Descoperirea*), care a luat contact direct cu activitatea revoluţionară şi a fost solicitat să aleagă. Ceea ce îl lega pe el de trecut erau convingerile, părerile politice, ideologia fascistă care a pătruns, de-a lungul anilor de front, în conştiinţa lui. Omul care a luptat pe front crezînd că o face pentru poporul şi familia sa, descoperă dintr-o dată că propria sa familie şi propriul său popor păşesc pe alt drum către dezrobire, făurindu-şi singuri destinul. Tatăl său îi numeşte pe vinovaţi şi fiul descoperă că aceştia i-au fost aliaţii de pînă acum. Nevoit să ia o atitudine, încearcă o confirmare a acestei descoperiri în convorbirea cu comandantul german (actul III), convorbirea este edificatoare şi tînărul ofiţer se trezeşte şi acţionează, pedepsindu-l pe acel ce l-a tîrît în minciună şi l-a amăgit că o face pentru o cauză sfîntă. Nelu Docan este fiul ceferistului Dincă, în el curge sîngele celor ce au căzut pentru libertate şi nu-şi putea trăda familia şi patria, aşa cum le trădează Radu Grecescu în casa surorilor Boga. Şi acest Radu e ofiţer, numai că familia şi clasa sa — de boieri — se deosebesc de cele ale lui Nelu — fiu de muncitor —, iar convingerile celui dintîi rămîn net reacţionare. Drumul surorilor se mai deosebeşte de cel al lui Nelu Docan şi prin aceea că ele trăiesc însingurate, plutind la periferia evenimentelor, expuse oricăror influenţe şi prejudecăţi. Acţiunea determinantă a comunistului Pavel Golea se exercită într-un moment de incertitudine a lor, şi ele sînt atrase treptat către miezul întîmplărilor înconjurătoare, pe măsură ce viaţa le stimulează şi le solicită contribuţia. Conflictul se consumă aici pe aceleaşi date de natură psihologică, rezolvîndu-se într-o restructurare fundamentală.

Ceva asemănător ca evoluţie şi finalitate se petrece şi cu personajele principale din *Explozie întîrziată* şi *Dacă vei fi întrebat*. In prima, facem cunoştinţă cu doctorul Valeriu şi soţia sa Fana, pe care îi întîlnim în zilele noastre, într-un apartament oarecare. El îşi exercită absent profesiunea, dă consultaţii în cabinetul său particular, citeşte din cînd în cînd şi îşi plimbă soţia pe la întruniri amicale şi mondene, fără alte preocupări care ar depăşi sfera de satisfacţii individuale. Ea administrează gospodăria, se interesează de toalete şi din cînd în cînd de treburile soţului, se lansează în aşa-zisa societate (cercul de prieteni al domnului doctor) cu exuberanţa poziţiei sociale şi, în general, se plictiseşte în această monotonie în care totuşi se complace. In cea de a doua, facem cunoştinţă cu un judecător de instrucţie proaspăt demobilizat, care, luîndu-şi postul în primire, a dat peste un dosar deschis, unde e vorba de uciderea unui comunist în noaptea de 23 spre 24 august şi de acuzarea, fără probe edificatoare, a unui inginer. Premisele conflictului se conturează, în ambele piese, din primele scene. In casa doctorului îşi face apariţia comunistul Vintilă, care sfredeleşte cu ochi scăpărători existenţa, satisfăcută de orgoliu, în care şi doctorul şi soţia lui se complac; pune cîteva întrebări tranşante (ca de pildă: „Bărbatul tău crede în ceva? In medicină, în oamenii care trebuie făcuţi sănătoşi?... Cunoşti vreun pacient? Dar dînsul? Ştie cine-i în sală? Ştie cine-i în cabinet la el? Ştie cine urmează?"), restabileşte firele de legătură cu societatea („Ţăranii din Transilvania l-au făcut medic. Pălmaşii din Bărăgan te-au făcut soţie de medic") şi recheamă în faţa memoriei odihnite a soţilor clipele de avînt şi de dăruire de odinioară. In biroul judecătorului de instrucţie îşi face apariţia comunistul Marin Străuţ, care încearcă conştiinţa judecătorului cu avertismentul viitorului: „Dragomire, ţi-ai făcut datoria?... Şi va trebui să-ţi răspunzi... Nu poţi fugi de propriile întrebări... Abia pe urmă te vom întreba noi!"

Ce se întîmplă?

Acţiunea principală din *Explozie întîrziată* se înlănţuie în jurul amintirilor celor doi soţi, developînd filmul unor antecedente desfăşurate în ritmul unei trăiri intense. Acţiunea principală din *Dacă vei fi întrebat* se axează în jurul reconstituirilor întreprinse de ancheta judecătorului în prezenţa lui Străuţ, scoţînd la iveală adevărata desfăşurare a faptelor care au dus la crimă. Prin mijlocirea retrospectivelor, aflăm că Fana l-a iubit cu douăzeci de ani în urmă pe Vintilă cu o dragoste înflăcărată, că l-a părăsit însă într-un moment de înaltă tensiune, cînd el a luat-o părtaşă la o acţiune politică ilegală. Tot prin mijlocirea retrospectivelor, aflăm că

www.cimec.ro

doctorul Valeriu s-a ferit în tinerețe de politică, dedicîndu-se în exclusivitate studiului, în speranța unei strălucite cariere, că întreținea pe atunci relații intime cu soția unui magistrat a cărui casă a moștenit-o și că, deschizîndu-și un cabinet particular, a cunoscut-o pe Fana — prin coincidență, și prima lui pacientă — pe care și-a propus să și-o asocieze, fără a căuta să-i cunoască propria ei existență.

Reconstituirea cazului Vancea în piesa lui Dorian se desfășoară tot sub forma retrospectivelor. Ele aduc în scenă, într-o succesiune dramatică, momentele petrecute de Străuț și Vancea în preajma întîlnirii cu patronul fabricii, precum și cele din casa acestui patron, în noaptea crimei. Aflăm cu această ocazie că inginerul Armașu, acuzat de omor, este străin de mobilul și de actul crimei, fiind implicat în desfășurarea evenimentelor din noaptea de 23 spre 24 august cu totul întîmplător și că adevărații făptași se ascund în familia patronilor, interesată în compromiterea acțiunilor întreprinse de comuniști. Se verifică astfel, în ambele piese, cuvintele spuse de Vintilă și Străuț — cuvinte care au o adîncă semnificație cetățenească și exaltă responsabilitatea individului în societate —, după cum Pavel Golea și Dincă Docan, în piesele analizate înainte, exercită o înrîurire puternică asupra conștiinței personajelor cu care vin în contact. Conflictul se deschide și aici în sfera implicațiilor lăuntrice, care însoțesc filmul evenimentelor de la 23 August și dezvăluie contradicțiile și cauzele sociale existente. Fana se gîndește, firesc, ce ar fi devenit viața ei alături de aceea tumultuoasă a comunistului Vintilă; Valeriu înțelege, firesc, că Fana ar fi fost fericită numai alături de un astfel de om și e gata să-i redea libertatea. Judecătorul Barbu Dragomir descoperă în spatele dosarului o încîlcită urzeală politică, pe care patronii aveau tot interesul s-o camufleze; inginerul Armașu își dă seama că a fost victima unei uneltiri criminale, pe care s-a ferit s-o deslușească pînă acum. Efectul confruntării cu trecutul, cu momentul de răscruce pe care nu l-au sezisat sau nu l-au înțeles atunci pe deplin, se dovedește edificator și se afirmă printr-o substanțială maturizare. La aceasta contribuie prezența activistului de partid care, dacă nu participă direct în conflict, determină însă cursul conflictului dramatic. In clipa în care Valeriu e gata s-o părăsească pe Fana, pentru a i-o restitui lui Vintilă, acesta intervine și apasă pe butonul care va declanșa explozia: *„Vintilă:* O iubești! *Valeriu:* Da. *Vintilă:* Și atunci, cum renunți așa la ea? De ce nu lupți?" In clipa în care judecătorul este pe cale de a sistematiza înlănțuirea argumentelor și caută o ultimă justificare, Străuț reînvie clipele dezlănțuirii atacului împotriva fasciștilor și îi oferă judecătorului cheia rezolvării anchetei. Pavel pătrunde în casa surorilor Boga într-un moment de vădită dezorientare a lor și pronunță diagnosticul asupra contradicțiilor sociale: „Putregaiul se curăță numai cu toporul". Dincă Docan îi amintește fiului său, în clipa în care acesta îl somează să renunțe la activitatea revoluționară: „Nu știi cine sînt ai tăi, nu-i așa? Nu știi cine sînt cei din care te tragi și care te-au făcut ce ești? Poate că vor și ei să trăiască o dată, după ce sute și sute de ani și-au dat sufletul pentru alții. Tu îi socotești pe camarazii tăi care mor acolo orbește, cu și fără vina lor. Dar pe milioanele de oameni, de tovarăși ai omeniei noastre, de ce nu-i socotești?" Atît cuvintele lui Vintilă, cît și ale lui Străuț, ale lui Pavel, ale lui Dincă înseamnă o chemare la luptă. Felul în care se rezolvă conflictul pieselor respective demonstrează că personajele cărora le-au fost adresate în special aceste cuvinte, le-au înțeles și le-au verificat în fapt. Iulia și Ioana participă ca activiste la ofensiva împotriva reacțiunii; Nelu îl ucide pe comandantul german; Valeriu va lupta alături de Fana; Barbu îi arestează pe patroni. Deslușim aici o eliberare sufletească, o afirmare deplină a personalității umane în actul de participare, de dăruire, de luptă socială. Și înțelegem că această luptă exprimă în fond aspirațiile omului către fericire — o fericire simplă și adevărată, și de aceea emoționantă și patetică.

După cum am observat, piesele de mai sus, fie că și-au propus o evocare a actului revoluționar de la 23 August, fie că au încercat o confruntare a acestui act cu zilele care i-au urmat, au urmărit în general o problemă comună, și anume formarea conștiinței de clasă. De aceea, organizarea materialului dramatic a fost călăuzită de evidențierea unor caractere și a urmărit contradicțiile lor lăuntrice, în alternanță cu desfășurarea evenimentelor politice și sociale. Am văzut că această alternanță s-a impus, fie sub forma unei ilustrări directe (*Descoperirea, Surorile Boga*), fie sub forma unei reconstituiri (*Explozie întîrziată, Dacă vei fi întrebat*). Și am desprins contribuția decisivă a factorilor care au determinat această formare, reprezentați îndeosebi prin personalitatea puternică a comunistului. Dacă procesul de limpezire ideologică a personajelor aflate în incertitudine se desfășoară oarecum pe aceleași coordonate, prezența comunistului în acțiune diferă după specificul

www.cimec.ro

dramei. In primul caz — al evocării — această prezență se integrează în conflictul dramatic; în cel de al doilea caz — al confruntării — capătă caracterul de catalizator. Funcția principală a lui Pavel Golea și Dincă Docan este aceea de a însufleți o acțiune concretă, în timp ce funcția dramatică principală a lui Vintilă și Străuț constă în determinarea unei acțiuni. Pe Pavel și pe Dincă îi vom întîlni astfel participînd la insurecție, preocupați de desfășurarea și finalitatea ei, angajați într-un conflict antagonic cu cotropitorii fasciști și exponenții clasei exploatatoare. Pe Vintilă și Străuț îi vom întîlni după Eliberare, preocupați de desăvîrșirea construcției socialismului, angajați într-un conflict antagonic cu reminiscențele educației burgheze. Ceea ce constituie, în primul caz, factorul determinant al transformării celorlalte personaje este exemplul personal al comunistului: intransigența și combativitatea lui partinică au un efect mobilizator. Ceea ce constituie, în al doilea caz, factorul determinant al transformării celorlalte personaje este demonstrația explicită a comunistului: luciditatea și discernămîntul său ideologic au un efect stimulator.

Influența lui Pavel Golea asupra celor trei surori se exercită într-un fel deosebit pentru fiecare dintre ele, după gradul de incidență cu formația lor spirituală. Această formație nu implică o filozofie constituită, ci o atitudine specifică în fața vieții. Este atitudinea resemnării și a renunțării la o trăire activă, pe care o manifestă Iulia; a exuberanței sentimentale pe care o practică Valentina și a înflăcărării romantice, pe care o exprimă Ioana. Contribuția lui Pavel se proiectează mai întîi asupra acestor atitudini specifice și determină apoi o restructurare a esenței umanismului de la expresia lui abstractă la expresia socialistă. Asupra lui Nelu Docan (din *Descoperirea*), tatăl său nu exercită nici o presiune morală sau politică deliberată. Ideologia de factură burgheză a fiului se clatină pur și simplu sub evidența faptelor. El descoperă adevărul, nu prin acceptarea rațională, formală, a unei teze, ci printr-o confruntare fățișă cu activitatea ilegală a tatălui. De aceea, drama sa personală ne apare cu atît mai firească — și cu atît mai dramatică — cu cît ea corespunde stării emoționale a personajului, care nu putea trece de partea revoluției înainte de a-și fi dovedit sieși și a fi dovedit tatălui său că înțelege, merită și trebuie să procedeze ca ei. Vintilă și Străuț ne apar într-o fază evoluată. Acum se pun întrebări de perspectivă și se compară conștiințe. Străuț asistă numai la desfășurarea anchetei, insinuînd din cînd în cînd însemnătatea ei politică. Vintilă reprezintă pentru doctorul Valeriu și soția sa conștiința socială în formare. Acești oameni, care au năzuit cîndva la o fericire adevărată, descoperă dintr-o dată sensul primejdios al propriei lor evoluții încadrate în cercul din ce în ce mai sufocant al însingurării și operează o adîncă restructurare etică, în sensul unor contingențe directe — și majore — cu societatea. Pavel, Dincă, Vintilă, Străuț sînt chipuri reprezentative și luminoase, care adaugă noi trăsături la portretul activistului de partid, schițat în Petru Arjoca sau Anton Vadu și conturat mai apoi în Mihai Buznea și Cerchez.

***

Din categoria evocărilor fac parte și celelalte piese de care nu ne-am ocupat pînă acum. Ele diferă însă ca problematică. *Din noapte spre zori*, de pildă, pune problema insurecției de la 23 August, *Ediție specială* se referă la verificarea în practică a conștiinței revoluționare, iar *Nopți de august* își propune oglindirea unor aspecte și probleme caracteristice luptei de clasă din preajma insurecției, dintre care însă, din păcate, cu greu putem desprinde una principală.

Piesa lui Mircea Mohor nu este propriu-zis o piesă, nici ca întindere și nici ca formulă, ci mai mult o înlănțuire de schițe și portrete dramatizate, după o succesiune reportericească. Autorul descinde în Valea Prahovei în noaptea dezlănțuirii insurecției și surprinde, într-un crescendo paralel, ofensiva împotriva hitleriștilor și prăbușirea acestora. Conflictul se angajează direct între două tabere distincte, în fruntea cărora se află de o parte comunistul Cerna, de cealaltă parte colonelul von Strockheim. Intensitatea conflictului este susținută de ritmul fulgerător în care se desfășoară succesiunea acțiunilor și a tablourilor și prin atmosfera de încordare mobilizatoare care le caracterizează.

Piesa Marianei Pîrvulescu, *Ediție specială*, ne poartă în intimitatea unei redacții a unui organ al Comitetului Județean al Partidului Comunist dintr-un orășel de provincie, în preajma reformei agrare. Aici asistăm la formarea ca gazetar a lui Neculai Apetrei — crescut pînă acum la țară și exploatat de moșieri — și ca

www.cimec.ro

activiști, a celorlalți colegi de redacție. Confruntarea cu terenul, cu viața, participarea directă la luptele politice care au loc îi călesc pe tinerii gazetari, dezvoltîndu-le simțul și discernămîntul ideologic.

Ceea ce reduce din eficacitatea dramatică a acestor lucrări este, la cea dintîi, privirea orizontală asupra faptelor, la cea de a doua prezentarea unilaterală a conflictului. Mircea Mohor a profilat numai, lăsînd să se întrevadă germenii unor profunde drame sociale, iar Mariana Pîrvulescu a sugerat unele prezențe antagonice în afara acțiunii, lăsînd un pol al conflictului descoperit. Și dacă în prima lucrare absența adîncirii este compensată de iureșul agitatoric al acțiunii, în cea de a doua se simte o oarecare artificialitate în modul în care se dezvoltă acțiunea, întrucît autoarea, fiind nevoită a transmite în scenă ecourile conflictului politic dinafară, a apelat la nenumărate intervenții cu caracter informativ, care nu se integrează în organismul dramei. Actul II constituie în acest sens un exemplu edificator. În răstimpul cîtorva scene se vestesc pe rînd: devastarea sediului partidului țărănist (de unde Neculai deduce o diversiune pusă la cale de vechilul Buzatu), sustragerea unor documente de către un om care s-a furișat acolo noaptea (din a cărui descriere Neculai îl recunoaște tot pe Buzatu), sustragerea unor arme de la județeană de către o persoană cu adresă oficială (pe care Neculai nu întîrzie s-o identifice ca fiind același Buzatu). Toate aceste relatări despre evenimente petrecute în afara redacției trebuie să provoace intervenția directă a ziarului. Pe bună dreptate s-ar putea întreba oricine: ce s-ar fi întîmplat dacă veștile nu s-ar fi înlănțuit cu repeziciunea și promptitudinea cu care se înlănțuie aici, dacă, de exemplu, utecistul care declară că a văzut un om strecurîndu-se din sediul partidului țărănist, n-ar fi venit acum sau n-ar fi venit deloc și, cu atît mai mult, dacă Neculai n-ar fi fost în redacție, sau n-ar fi fost exagerat și ostentativ de perspicace? Atenția autoarei fiind îndreptată spre relatarea brută a faptelor, echilibrul dramatic a fost neglijat și de aceea s-a văzut nevoită să introducă în acțiune asemenea episoade străine, care să justifice într-un fel oarecare desfășurarea dramatică.

Piesa lui Grinevici își propune, în ultimă instanță, să vorbească despre lupta comuniștilor de pe Valea Prahovei împotriva exploatatorilor capitaliști, luptă care culminează cu dezlănțuirea insurecției. O face însă printr-o incursiune colaterală și prelungită în apartamentele patronilor, de unde se iscă un soi de implicații sentimentale cu fiul unei luptătoare comuniste, Ion. Aceste implicații au rolul de a declanșa conflictul psihologic și de a ne dezvălui contradicțiile lui Ion, care va ajunge la un moment dat să oscileze între cele două lumi și să ceară mamei sale să trădeze. Evident, Ana Vrabie — așa se numește mama — nu-și trădează tovarășii, preferînd să moară așa cum a luptat. Iar Mona — așa se numește iubita — nu-și trădează la rîndul ei familia, preferînd să împartă cu ea rafinăria. Ion se vede părăsit de ambele părți, singur, rătăcind între două lumi, pe care a crezut că le poate împăca. Totuși, ciudat, el acționează în cadrul grupului de comuniști ilegaliști, se întîlnește în ultimul tablou cu muncitorii insurecționiști, cere să participe la acțiunile lor, participă și cade, încheind — fără a ne putea transmite un mesaj limpede — o existență echivocă și nebuloasă. Nu se poate vorbi la el de maturizare. Nu se poate spune că a avut sau a fost pe cale să-și formeze o conștiință partinică. Resorturile intime care-l determină în final să se alăture insurecției sînt de natură sentimentală — un reflex inconștient care-l poartă spre răzbunare — acționînd într-un fel împotriva celor care l-au înșelat. Nu satisface astfel încercarea autorului de a ne înfățișa totuși tabloul evenimentelor clocotitoare de atunci, prin rezonanțele imediate pe care acestea le au asupra familiei Frumușenilor și prin ilustrarea lapidară a unor acțiuni cu caracter revoluționar. Asistăm astfel la numeroase tranzacții și pronosticuri financiare, ascultăm cîteva lamentații de ordin politic și sentimental, pe parcursul unor tablouri desfășurate în incinta apartamentelor patronilor; asistăm, în același timp, la întoarcerea fratelui lui Ion de pe front, ca dezertor, luăm cunoștință de activitatea ilegală a Anei Vrabie și de arestarea ei, ascultăm protestul ei violent împotriva exploatatorilor, urmărim pregătirile muncitorilor în vederea salvării unui depozit de muniții pe care hitleriștii voiau să-l arunce în aer. Toate acestea nu constituie însă altceva decît elemente de atmosferă, independente de conflict. Pentru că întîlnirea cu adevărat dramatică a celor două familii ar fi trebuit să se petreacă în însăși viața și relațiile sociale ale rafinăriei, acolo unde mustea revolta generală, și nu în sufletul firav și contradictoriu al unui adolescent. Și — încă — pentru că drumul autorului a deviat spre întîmplător și particular, și nu a străbătut, curajos, calea spre necesar și general.

www.cimec.ro

La capătul acestor notații fugare, din care am desprins diversitatea și inventivitatea artistică a noilor lucrări dramatice scrise în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării patriei, se cuvine să scoatem în evidență și varietatea mijloacelor de expresie folosite de autori în transpunerea dramatică a conținutului propus. Mircea Mohor, de pildă, urmărind desfășurarea insurecției într-o succesiune rapidă de secvențe, într-o permanentă alternanță de planuri și atmosferă, a creat un *reportaj agitatoric*. Propunîndu-și să vorbească tot despre insurecția de la 23 August, dar cu intenția de a scoate în relief procesul de clarificare ideologică în conștiința omului, determinat de acest eveniment, Everac folosește în *Descoperirea* o construcție echilibrată, organizată după necesitățile interioare ale conflictului, prin îmbinarea organică a faptelor și proceselor de conștiință într-o *dramă de familie*, desfășurată în aer liber. Dorel Dorian reconstituie în *Dacă vei fi întrebat* atmosfera acelor zile, pornind de la un amănunt în aparență banal către semnificațiile sociale și politice care se desprind de aici, folosind formula *anchetei dramatizate*. Mariana Pîrvulescu a vrut să ne ofere o imagine a activității și luptei unor gazetari comuniști, în preajma reformei agrare, luminînd freamătul unei redacții tinere într-o *evocare reportericească*. Iar Everac, propunîndu-și de data aceasta un rechizitoriu moral, aduce în *Explozie întîrziată* trei personaje care-și confruntă reciproc pozițiile și valorile pe baza unor tulburătoare retrospective și în cadrul unor asociații simbolice, conforme cu *drama de idei*.

Dacă se poate vorbi de un spirit tineresc în dramaturgie, atunci acest spirit este dovedit în primul rînd de actualitatea pieselor discutate aici. Propunîndu-și să reflecte în imagini artistice trecutul de luptă al partidului, să reconstituie atmosfera și spiritul revoluționar eroic pe care l-a reprezentat acest trecut, autorii aveau de răspuns unor revendicări actuale ale spectatorilor. Aceștia doreau și cereau de la dramaturgi — așa cum au dorit și au cerut de la poeți sau romancieri — să li se înfățișeze pe scenă tumultul acelor zile, patosul eroic al luptei comuniștilor, acțiunile, speranțele, durerile și jertfele celor care au luptat și au căzut atunci; într-un cuvînt, așteptau epopeea eroică în care să răsune, în acorduri emoționante și patetice, anii începutului revoluționar. Privit în ansamblu, răspunsul de astăzi al dramaturgilor noștri poate oferi această impresie, pentru că în el vibrează puternic freamătul începutului. Și poate constitui un răspuns edificator și în direcția revendicărilor spectatorilor, pentru că vorbind despre 23 August *(Descoperirea, Din noapte spre zori)*, reconstituind evenimentele care au avut loc la numai cîteva luni de la Eliberare *(Ediție specială, Dacă vei fi întrebat)*, parcurgînd momentele istorice care au precedat și s-au succedat insurecției *(Surorile Boga)*, sau pur și simplu pătrunzînd astăzi în intimitatea unei familii de intelectuali *(Explozie întîrziată)*, acțiunea lor dramatică se conjugă la prezent, nu numai datorită unei continuități imediate a personajelor, dar mai ales datorită permanenței ideologice a faptelor narate, în conștiința noastră. Sînt fapte care au determinat o adîncă prefacere în raporturile existenței sociale, care au o amplă rezonanță în formarea și afirmarea conștiinței sociale și care ne solicită prin semnificațiile lor în tot ce ne înconjoară astăzi ca certitudine revoluționară. Evident, formarea conștiinței sociale începe atunci, în momentul de răscruce istorică și dramatică din zilele lui August 1944, și se continuă pînă astăzi. Începe prin dezorientarea și surprinderea manifestate de unii în fața evenimentelor (Ioana, Iulia, Valentina, Nelu Docan) și continuă cu ponderea și luciditatea manifestate de alții în fața ecourilor acelorași evenimente (Valeriu, Fana, Barbu Dragomir, Armașu). De aceea, vorbind despre ele și arătîndu-le pe scenă, piesele despre care a fost vorba aici, deși evocări, se încadrează în sfera de meditații și preocupări actuale ale omului nostru contemporan. Din perspectiva realizărilor de astăzi, 23 August ne apare ca un moment de adînci prefaceri spirituale și de permanentă angajare care conferă prezentului un prilej inepuizabil de dezbateri și confruntări. Faptul că cea mai mare parte din piesele prezentate în cadrul Decadei au fost inspirate de acest eveniment, constituie o mărturie a maturității ideologice care caracterizează astăzi dezvoltarea dramaturgiei noastre realist-socialiste. Și faptul că în marea lor majoritate autorii au căutat formule dramatice cît mai diverse și cît mai expresive, adecvate conținutului de idei, constituie la rîndul său o mărturie a spiritului de efervescență creatoare care se afirmă din ce în ce mai puternic, din ce în ce mai sigur, în teatrul zilelor noastre.

www.cimec.ro

Margareta Bărbuță

PIESA CONTEMPORANĂ ÎN IMAGINEA SCENICĂ

Citesc în „Contemporanul" declarația unui tînăr regizor, care acceptă chemarea la întrecere a constructorilor socialismului — a metalurgiștilor și a zidarilor, a chimiștilor și a țăranilor colectiviști — sperînd să se țină tare și să regizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială". Îndrăzneață declarație. Gîndul mă duce la teatrul nostru de azi, la drumul străbătut în ultimii 15 ani spre integrarea sa tot mai adîncă în viața și năzuințele poporului constructor al socialismului, spre însușirea unui conținut revoluționar și găsirea unei maxime expresivități, spre aplicarea în spirit creator a metodei realismului socialist. Au rămas în urmă primele dibuiri, care au caracterizat punerea în scenă a primelor piese inspirate din realitatea construirii socialismului. Au rămas în urmă primele călătorii de documentare, la sate sau în fabrici, pentru cunoașterea (oh, cît de superficială pe atunci!) a mediului specific de viață al eroilor noii noastre dramaturgii. Ziarele relatau ca pe un eveniment, acum 10 ani, deplasarea la țară a colectivului Teatrului Național „I. L. Caragiale", care avea să pună în scenă prima piesă inspirată din procesul de transformare socialistă a agriculturii, *Ziua cea mare* de Maria Banuș. Munca la masă, pentru descifrarea sensurilor textului, apărea pe atunci tot ca un element de revoluționare a artei spectacolului. Astăzi, aceste metode, și multe altele îndelung dezbătute în presa vremii, au intrat în practica obișnuită a scenei, ca etape firești și indispensabile ale procesului de creare a spectacolului. Astăzi, piesa originală contemporană stă la loc de cinste în repertoriul teatrelor. Un director de teatru și-a exprimat intenția de a face o stagiune de piese romînești contemporane.

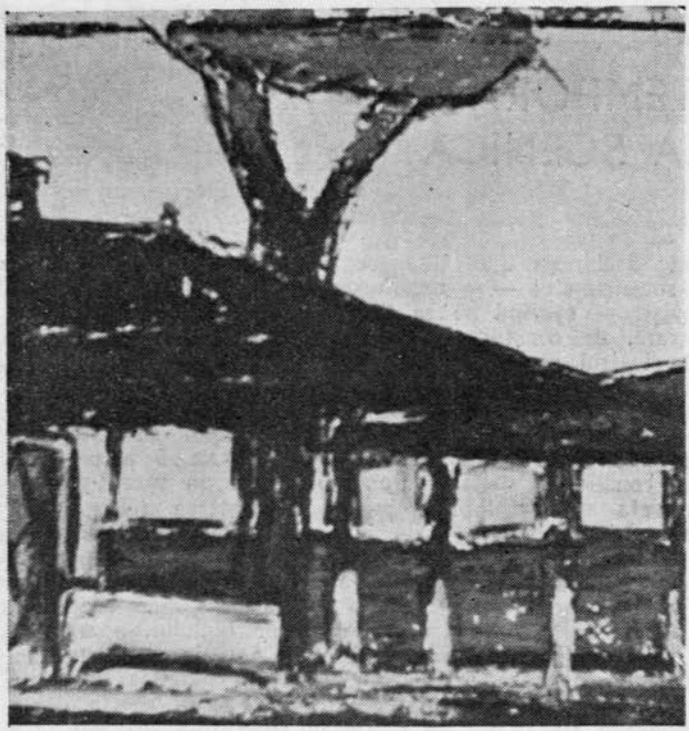
Mai pe scurt spus, teatrul nostru a crescut. A crescut în direcția participării sale la viața de azi a poporului. A crescut capacitatea sa de a comunica direct cu spectatorii, într-un limbaj artistic elocvent și convingător, capacitatea de a exprima spiritualitatea omului muncii de azi, constructor al socialismului.

Nu se poate vorbi, desigur, de o epuizare a problemelor dramaturgiei și nici ale artei scenice, dar elemente înnoitoare, de o parte și de cealaltă, au putut fi semnalate în ultimul timp, justificînd o creștere a exigenței și o ascuțire a atitudinii critice față de fenomenele de rămînere în urmă, constatate într-o seamă de spectacole.

Atunci cînd dramaturgii caută căi noi de investigație în conștiința omului contemporan, este firesc ca regizorii, actorii, scenografii să caute la rîndul lor mijloace noi pentru exprimarea acestei conștiințe în imagini scenice corespunzătoare. Piesele apărute în ultimul an reflectă, în cele mai multe cazuri, dorința autorilor de a-și manifesta prezența în actualitate, nu ca simpli spectatori și comentatori ai evenimentelor, ci ca factori care intervin activ, cu putere de influențare, în conștiința maselor. Procesele de conștiință ale eroilor sînt mai adînc cercetate, cauzele sociale ale prefacerilor în psihologia omului sînt mai limpede înfățișate, cu o mai matură stăpînire a legilor istoriei (și ale dramaturgiei). Eroii se caută, se analizează, se confruntă cu ei înșiși în ipostaze și perioade de viață diferite, într-o alternanță a prezentului cu trecutul, menită a înlesni o mai adîncă înțelegere a resorturilor sociale, morale, psihologice, care le determină atitudinile și acțiunile. Ritmul pieselor noastre contemporane capătă din ce în ce mai mult pulsația ritmului intens al zilelor noastre. Se caută un limbaj artistic care să corespundă sensibilității omului muncii contemporan. Un limbaj simplu și expresiv totodată, lipsit de emfază și retorică.

Inegale ca valoare artistică, piesele noi romînești abordează probleme majore ale vieții noastre actuale, încercînd în forme variate o dezbatere cu adresă precisă și cu concluzii ferme, menite a acționa cît mai felurit și mai eficient asupra spectatorului. O diversitate de genuri și moduri dramatice, corespunzătoare desigur diversității personalităților creatoare ale dramaturgilor, dar și, în primul rînd, multiplicității aspectelor de viață oglindite. De aci, necesitatea găsirii unei diversități tot

www.cimec.ro



Schiță de decor de N. Savin pentru „Vlaicu și feciorii lui" de Lucia Demetrius — Teatrul Municipal

★

atît de mari de căi și mijloace, pentru exprimarea mesajului operei dramatice în imagini scenice convingătoare.

A existat, într-o vreme, o prejudecată în teatrul nostru în legătură cu piesa contemporană. Credeau unii că a pune în scenă o piesă contemporană este un lucru neinteresant, care nu solicită fantezie creatoare, ci numai exactitatea documentării și fidelitatea mecanică față de text. Spun „mecanică", pentru că există o fidelitate creatoare, necesară spectacolului realist, și care nu exclude, ci include fantezia și spiritul inovator. In schimb, se credea că piesele clasice, sau piesele „la costum", cum li se mai spune, determinîndu-li-se genul proxim printr-un element pur formal, reprezentau în exclusivitate terenul de manifestare a aptitudinilor unui regizor, constînd în originalitate, imaginație etc. Chiar dacă pe alocuri mai există rămășițe ale acestei prejudecăți, ele au fost totuși în cea mai mare măsură spulberate de însăși practica creatoare a unor regizori, care au dovedit ce bogat teren de experimentare și de manifestare a fanteziei poate fi dramaturgia originală, inspirată de problemele și aspectele de viață actuale.

Imaginea scenică are la bază textul dramatic, opera literară, care poartă în sine virtuțile și virtualitățile spectacolului. Citind textul, regizorul *vede* spectacolul, pe care-l va compune apoi din elementele specifice: actori, decor, ritm, sunet, lumină etc. Viziunea aceasta a regizorului este hotărîtoare pentru soarta viitorului spectacol. In ea intră deopotrivă datele concrete ale textului citit, ca și datele propriei experiențe de viață, concepția despre lume, concepția estetică, atitudinea față de viața înconjurătoare, față de public. Găsește regizorul, în textul citit, acel sîmbure emoțional, capabil să mobilizeze în jurul său eforturile unui întreg colectiv, pentru a putea fi comunicat publicului ca o nouă descoperire, proprie, originală? Atunci el pornește la munca pentru *valorificarea textului* — termen frecvent în limbajul nostru și căruia nu totdeauna îi atribuim întreaga semnificație. Valorificarea scenică a unui text presupune folosirea tuturor elementelor specifice pe care interpreții (regizor, actori, scenograf) le au la îndemînă, pentru a exprima conținutul ideologic și emoțional al acelui text. Aceasta presupune însă, de cele mai multe ori, păsirea dincolo de litera textului și pătrunderea într-o rețea de implicații, pe care

www.cimec.ro

Schiță de decor de I. Mitrict pentru „Ediție specială" de Mariana Pîrvulescu — Teatrul Tineretului

★

o simplă lectură abia le sugerează. Aici se exercită în plin imaginația creatoare a regizorului și a celorlalți interpreți, chemați a crea pe scenă „viața spiritului uman". Intre text și spectacol nu se poate pune un semn de egalitate. Spectatorul neavizat face rareori deosebirea între piesă și spectacol, punînd adesea deficiențele constatate la unul, pe socoteala celeilalte. In realitate, între text și spectacol există un raport de interdependență, în care textul determină spectacolul, iar acesta din urmă influențează asupra valorii textului, îmbogățindu-l sau sărăcindu-l.

Dar să intrăm în domeniul concretului și să căutăm a descoperi felul în care — în bine sau în rău — au încercat teatrele noastre să valorifice unele texte dramatice. In cadrul Decadei Culturii, organizată în cinstea celei de a XV-a aniversări a Eliberării, Teatrul Tineretului a reprezentat bunăoară piesa Marianei Pîrvulescu *Ediție specială*. Piesa e departe de a fi desăvîrșită. Lectura ei însă sugerează un spectacol posibil, străbătut de suflu tineresc, romantic, de prospețime și puritate, un spectacol care să amintească spectatorilor de azi lupta eroică a poporului muncitor, dusă în anul 1945, pentru cucerirea libertăților democratice și participarea activă, devotată, nelipsită de sacrificii și suferințe, a ziariștilor comuniști la această luptă. S-a întîmplat însă un fenomen ciudat; cei ce cunoșteau textul, nu l-au mai recunoscut în spectacol: părea o mlădiță tînără, uscată de secetă. Cei ce nu-l cunoșteau, au receptat doar uscăciunea transmisă de reprezentația scenică. Ceea ce lipsea îndeosebi spectacolului pus în scenă de N. Massim era atmosfera, ambianța vie în care se cerea desfășurată acțiunea personajelor, ritmul corespunzător înaltei tensiuni a momentului istoric, evocat. Ritmul interior s-a transformat într-un tempo exterior, rapid, care a anulat posibilitatea manifestării depline a unor mișcări și reacții sufletești. Personajele intrau în scenă fără bagajul lor de viață dinafara scenei, își rosteau replicile și ieșeau sau se așezau, apoi se ridicau cînd aveau de rostit replici solemne, grave. Scrise în stil gazetăresc, rostite de gazetari la locul de muncă și înțelese ca atare, replicile piesei sînt, în text, firești, organice. Rostite însă de niște actori insuficient identificați cu rolurile, ele au sunat artificial, declamator. A fost jucată litera textului, iar nu spiritul lui. Viața a refuzat să intre în tiparele strîmte pe care i le pregătise concepția regizorului și a rămas în afara spectacolului.

In valorificarea scenică a piesei contemporane, viața se răzbună ori de cîte ori este nesocotită. Nu poți crede, de pildă, că în afara pereților redacției de pe scena

www.cimec.ro

Teatrului Tineretului, freamătă strada. Nu poți crede că tinerii care aici „se joacă de-a gazetarii" pot într-adevăr să scoată un ziar, în condiții grele, chiar cu prețul vieții lor. Nu poți crede în primejdia de-afară, în ciuda materialității pietrelor aruncate în scenă și în ciuda megafonului care transmite vuietul unei mulțimi. Moartea lui Ion apare de aceea surprinzătoare, absurdă, lipsită de tragism. A crede în adevărul și puterea de convingere a textului și a face totul pentru ca, la rîndul lui, spectatorul să creadă și să se emționeze — este una din condițiile principale ale spectacolului realist.

Un proces în sens invers s-a petrecut cu piesa *Dialog în parc* de Teofil Bușecan, pusă în scenă de C. Anatol la Teatrul Național din Cluj. La sugestia regizorului, a luat propriu-zis naștere *dialogul,* care joacă în piesă rolul de comentator și care introduce pe spectator, sub forma unei narațiuni, în acțiunea piesei. Inițial construită dintr-un șir de tablouri reprezentînd o frescă a vieții studențești a anilor 1946—47, piesa a devenit o anchetă dramatică, în care se demască și se înfierează manevrele întreprinse de studenții reacționari împotriva luptei studențimii, conduse de partid, pentru democratizarea și revoluționarea învățămîntului. In felul acesta, piesa a căpătat o axă centrală, care-i lipsea: procesul de clarificare al studentului Mihai Bojan, alunecat o clipă pe panta împăciuitorismului și a lipsei de vigilență. Imbogățirea caracterelor personajelor printr-o interpretare variată, care să depășească schematismul textului (îndeosebi la personajele pozitive), găsirea unui ritm scenic care să sugereze trepidația vieții, caracteristică acelor ani, toate acestea au dus la realizarea unei imagini scenice expresive, colorate, au pus în valoare ideile și intențiile textului, depășind cu mult litera acestuia, prelungindu-i sensurile și semnificațiile.

Cînd textul este inspirat din viață și are contururi artistice precise, el înlesnește regizorului calea spre imaginea scenică. *Vlaicu și feciorii lui,* de pildă, indică regizorului necesitatea concentrării asupra lumii interioare a eroilor, și îndeosebi a eroului principal, pentru dezvăluirea etapelor procesului său sufletesc. Înțelegînd acest lucru, Horea Popescu a ocolit tot ceea ce putea duce la o dinamică exclusiv exterioară. Figura lui Vlaicu, de exemplu, care domină întregul spectacol, a făcut în chip vizibil, pe planul interpretării, obiectul atenției principale a regizorului, care — și cu sprijinul interpretului (Ștefan Ciubotărașu) — a reușit să dea procesului de lămurire a eroului spre înțelegerea rosturilor agriculturii colectivizate, un caracter de tipicitate. Pe planul scenografiei, regizorul a propus decoruri care, fie creînd atmosfera specifică unei case de țăran mijlocaș, fie diferențiindu-se după starea de spirit a locatarilor, să ajute la organicitatea raportului dintre personaje și mediu.

Asupra acestei organicități între mediu (decor) și personaje, se cuvine să ne oprim mai îndelung, ea condiționînd în bună măsură justețea imaginii scenice sugerate de un text dramatic. Iată, de pildă, spectacolul *Surorile Boga,* pus în scenă la Teatrul Național „I. L. Caragiale" de Moni Ghelerter. Nimic n-a fost neglijat în ce privește interpretarea: nici un amănunt, nici o nuanță necesară dezvăluirii vieții sufletești a personajelor, raporturilor dintre ele, poziției lor față de viață, față de societate, de momentul istoric în care le surprinde piesa lui Horia Lovinescu. Imaginea scenică e bogată în idei și în substanță emoțională, contururile personajelor sînt limpezi, supratema se afirmă cu hotărîre. E neîndoios că textul a determinat realizările actoricești ale unor interpreți ca Irina Răchițeanu (Iulia), Valeria Gagialov (Valentina), Silvia Popovici (Ioana), Aurel Munteanu (Ghighi Mirescu) etc., interpreți care, la rîndul lor, au pus în valoare virtuțile textului, descoperindu-i bogăția nuanțelor. In actul II însă, nesocotirea unei particularități a textului a produs o breșă în imaginea scenică, punînd sub semnul îndoielii virtuțile textului însuși. Neîncrezători în puterea de sugestie și de convingere a unei acțiuni desfășurate simultan pe plan dublu (în stradă și în biroul comitetului județean de partid), regizorul și scenograful (poate și din pricina unei exagerate temeri față de o aparentă insolubilitate tehnică) au împărțit acțiunea respectivă în două părți succesive. S-a pierdut astfel posibilitatea stabilirii unor corespondențe semnificative între cele două părți ale acțiunii, între replicile reacționarilor din stradă și replicile comuniștilor dinlăuntru, deci posibilitatea sugerării caracterului complex și contradictoriu al realității istorice. S-au realizat două tablouri succesive, alcătuite dintr-un șir de momente insuficient legate între ele, îndeosebi tabloul străzii rămînînd schematic, expozitiv și nu destul de organic integrat în acțiunea piesei. Imaginea scenică a sărăcit textul, impunîndu-i un ritm lînced și reducîndu-i sensurile. In ceea ce privește scenografia (Paul Bortnovski), ea ar fi trebuit să corespundă caracterului lucrării lui Lovinescu, de dramă psihologică, îmbinată cu piesa agitatorică. Decorul închis, de dramă de cameră, trebuia să alterneze cu decorul deschis al străzii, în care Lovinescu își scoate personajele, în plină frămîntare revoluționară. Dar strada, în spectacolul Teatrului Național, a apărut ea

www.cimec.ro

însăşi închisă între nişte ziduri înalte, ca şi interioarele în care se petrece acţiunea altor tablouri. Ea n-a izbutit să deschidă perspectiva unor mişcări de mase. Brigada tinerilor voluntari s-a strecurat parcă, insolit, pe uliţe dosnice, cîntecul lor a apărut stingher, lipsit de forţă evocatoare, neconcludent. Şi dacă decorul reprezentînd biblioteca din casa Gorăscu slujea bine la realizarea atmosferei întunecate, apăsătoare, din conacul boieresc, el nu a fost creat în perspectiva finalului tabloului, care ar fi necesitat o mai impetuoasă aducere în scenă a iureşului insurecţiei, larg desfăşurate în afara zidurilor.

Sînt cazuri, aşadar, în care scenografia poate împiedica realizarea deplină a imaginii scenice, cu atît mai mult cu cît, fiind un element vizual al spectacolului, rolul său în exprimarea plastică a ideii operei nu este deloc de neglijat. Sînt convinsă, ca să iau alt exemplu, că dacă Tony Gheorghiu ar fi conceput altfel decorul piesei *Ferestre deschise*, pusă în scenă la Teatrul „C. Nottara", spectacolul valoros, realizat de Horea Popescu, ar fi comunicat spectatorului mai direct bogăţia de viaţă şi mesajul piesei lui Paul Everac. Sînt cunoscute decorurile lui Tony Gheorghiu, remarcabile în general prin caracterul lor sugestiv, flexibil, expresiv (vezi *Vrăjitoarele din Salem, Mătrăguna* şi, de curînd, *Văduva isteaţă*). La *Ferestre deschise* însă, pictorul a imaginat o construcţie (din ţevi de aluminiu, e drept, uşoare şi demontabile, totuşi construcţie) care ocupa mai mult decît tot spaţiul scenei şi care, la fiecare deplasare, scîrţîia din încheieturi, atrăgînd atenţia spectatorilor asupra pericolului dezmembrării. De acest pericol erau conştienţi actorii, care, obligaţi să se mişte într-un spaţiu extrem de strîmt, abia izbuteau să-şi menţină o poziţie firească în scenă şi erau nevoiţi să reducă din trăirea rolurilor, preocupaţi fiind de propria lor stabilitate. Exagerez întrucîtva. Desigur, cu timpul, actorii s-au deprins cu această condiţie de joc şi au început să se mişte mai firesc, dar problema trebuie reţinută. Cu un decor mai puţin greoi, mai puţin tehnicist, sugestia artistică şi viaţa lăuntrică a personajelor ar fi putut fi realizate mai atent şi mai adînc.

O neconcordanţă flagrantă între text şi spectacol, cel puţin în imaginea sa plastică (şi nu numai atît), am observat în spectacolul *Poarta*, pus în scenă de Harry Eliad la Teatrul de Stat din Ploeşti. Poarta imensă a casei lui Stancu Vărătecu, pomenită în piesă de nenumărate ori, jucînd în text rolul de simbol al ferecării chiaburului de teama forţelor noului, a apărut în spectacol sub forma unei portiţe şubrede, făcută din şipci joase şi rare, ca şi gardul care înconjura ograda şi peste care se putea trece cu piciorul. A dispărut astfel simbolul, dar a dispărut şi elementul caracterizant al casei chiabureşti, care provoca şi încheia conflictul, ca un semn al unei lumi pe cale de dispariţie. In schimb, fantezia scenografului (şi a regizorului) a făcut să joace fosa orchestrei ca un element activ al decorului, făcînd personajele să urce în scenă din fosă ca din vale şi dînd impresia situării casei lui Stancu pe un deal, dominînd satul. Ţăranii apăreau din fosă ca dintr-o genună, ciufuliţi şi murdari (altă fantezie regizorală, făcută de dragul unei „autenticităţi" greşit înţelese), urcînd spre casa chiaburului ca troglodiţii spre lumină.

Hotărît, asemenea fantezie, contrară spiritului textului şi vieţii însăşi, nu este folositoare. Exercitîndu-se pe marginea unui text de evidentă valoare realistă, în care personajele trăiesc o viaţă proprie, autentică, ea este cu atît mai de neînţeles şi cu atît mai dăunătoare. Vrednică de preţuit ne apare, de aceea, colaborarea strînsă între regizor şi scenograf, cînd ea se exercită cu justeţe asupra unei piese mai dificile din punctul de vedere al imaginii scenice. Este cazul piesei *Dacă vei fi întrebat*, pusă în scenă la Teatrul Municipal de regizorul Dinu Negreanu (decoruri G. Ştefănescu). O piesă-anchetă, prin care autorul întreprinde investigaţii în rîndurile membrilor de seamă ai societăţii burgheze, descoperindu-le relaţiile bazate pe interese egoiste, rapacitatea şi abjecţia, precum şi în conştiinţele unor intelectuali cinstiţi, dar absenţi de la îndatoririle lor cetăţeneşti. O piesă a cărei acţiune se desfăşoară în mod alternativ pe mai multe planuri, sugerînd multiplicitatea de planuri a vieţii însăşi. Cu mici excepţii, totul în această piesă este acţiune, fiecare moment ne aduce cu un pas mai aproape de adevăr. Regizorul şi scenograful au înţeles particularitatea piesei, dînd ritmului valoarea particulară cerută de acest spectacol. Chiar dacă realizarea decorului nu este întru totul reuşită, deplasarea frecventă a peretelui-fundal al judecătoriei devenind abuzivă, concepţia scenografului s-a dovedit ingenioasă şi conformă perspectivei textului, prevăzînd întorsături ale acţiunii şi pregătind locuri noi de joc. Regizorul a înţeles că ritmul de desfăşurare a acţiunii nu lasă loc pentru opriri de analiză psihologică, şi a condus actorii cu mînă sigură spre dezvăluirea unor trăsături esenţiale ale personajelor, care să le definească conturul social şi moral, justificîndu-le faptele, atitudinile. Actorii străbat uşor şi cu naturaleţe distanţa dintre prezent şi trecut,

www.cimec.ro

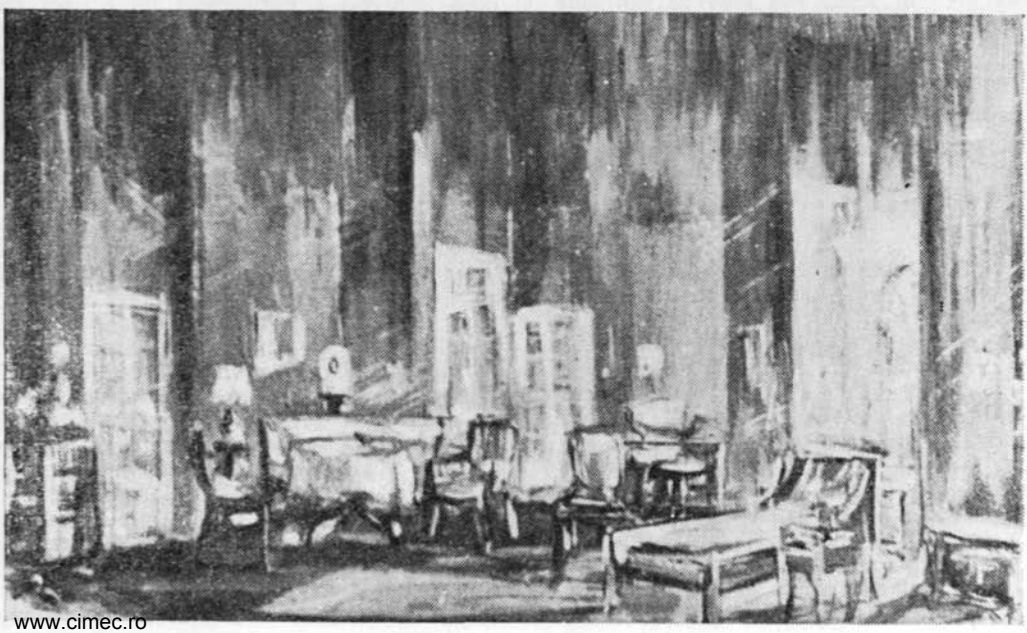
dovedind o mare mobilitate și capacitate de transpunere în împrejurările date. In spectacolul Teatrului Municipal colaborarea creatoare dintre autor, regizor, actori și scenograf a dat bune rezultate în realizarea unei imagini dinamice a vieții, organic orientată spre demonstrarea adevărului că nimeni nu poate evita răspunderea în fața poporului pentru faptele sale, pentru vorbele sale, pentru tăcerile sale.

Cele cîteva exemple amintite demonstrează, cred, suficient adevărul că cele mai bune spectacole cu piese contemporane sînt acelea în care interpretarea îmbină organic adevărul vieții cu respectul față de opera dramatică, căutînd mijloacele cele mai elocvente pentru exprimarea mesajului autorului. Respectul față de text nu înseamnă reproducerea plată a acestuia într-o punere în scenă uscată și inexpresivă, ci exprimarea valorilor sale în imagini cuprinzătoare, complexe.

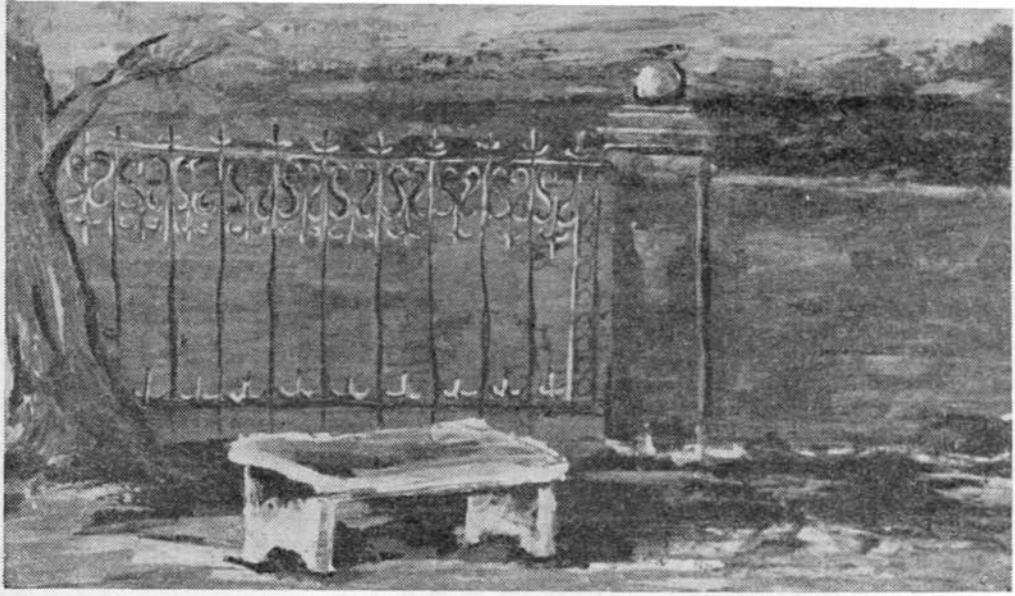
Imaginea scenică, specifică artei teatrale, se realizează prin contribuția mai multor factori, sub conducerea inspirată a regizorului, care nu trebuie să uite nici o clipă pentru cine creează, cui se adresează, în numele cărui ideal de viață și de artă. Dacă în punerea în scenă a pieselor clasice și istorice, regizorul și interpreții se călăuzesc după documente, punerea în scenă a piesei contemporane cere o permanentă confruntare cu documentul viu, cu viața și oamenii contemporani. Tratarea rece, cu ochi numai profesionali, a operei dramatice duce la spectacole cenușii, meșteșugărești, lipsite de fiorul cald al vieții. Și teatrul fără căldura vieții este un nonsens.

Păşim într-o nouă stagiune. Anul al XV-lea al țării noastre libere i-a găsit pe artiștii teatrului nostru, pe dramaturgi și interpreți, pe pozițiile de luptă activă pentru cucerirea unei noi etape în desăvîrșirea artei lor, pentru mărirea capacității de cuprindere a realității în dezvoltarea ei revoluționară. Piesa și spectacolul zilelor noastre trebuie să stea în primele rînduri ale acestei bătălii. Oamenii muncii așteaptă noi spectacole, care să le vorbească în limbaj simplu și expresiv, în imagini emoționante și convingătoare, despre viața lor de azi și să le deschidă perspectivele vieții de mîine, ale socialismului și comunismului. Dramaturgii au încă înaintea lor domenii vaste, neexplorate, ale vieții noastre de azi. Regizorii, actorii, scenografii au de străbătut căi încă nebătute, spre o mai mare expresivitate, spre o îmbogățire a

Schiță de decor de Paul Bortnovski pentru „Surorile Boga" de Horia Lovinescu — Teatrul Național „I. L. Caragiale"



www.cimec.ro



Schiță de decor de George Ștefănescu pentru piesa „Dacă veți fi întrebat" de Dorel Dorian — Teatrul Municipal

imaginii scenice, spre mărirea puterii de comunicare a artei lor către mintea și inima spectatorului, om al muncii, constructor al socialismului.

Un regizor a declarat că e gata să se ia la întrecere cu constructorii socialismului și să realizeze spectacole „la nivelul lor de realizare, de conștiință omenească și socială". E o dovadă clară că făuritorii spectacolelor sînt conștienți că și ei, în domeniul lor de activitate, se prenumără printre constructorii socialismului.

www.cimec.ro

cronica

SPECTACOLE DE PRESTIGIU

Teatrul Naţional „I. L. Caragiale": *Surorile Boga* de Horia Lovinescu

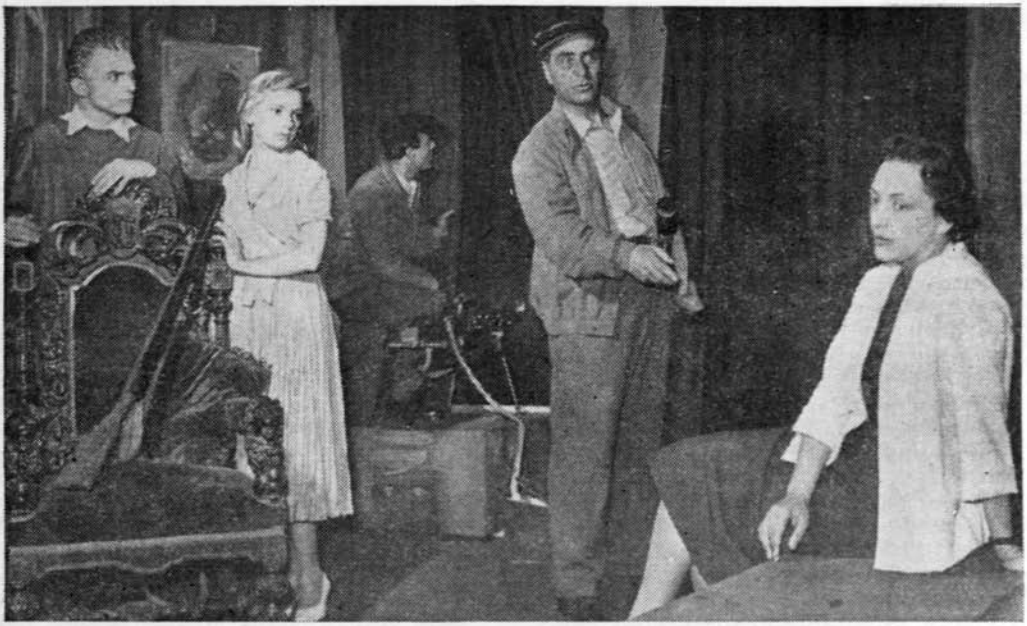
Premiera: 19 august 1959. Regia: Moni Ghelerter. Decoruri: Paul Bortnovski. Costume: Gabriela Nazarie-Niţescu. Distribuţia: Irina Răchiteanu (Iulia Boga); Valeria Gagialov (Valentina Boga); Silvia Popovici (Ioana Boga); Marietta Anca (Catinca Gorăscu); Nelly Dordea (Eleonora Gorăscu); Eugenia Popovici (Eufrosina Grosu); Toma Dimitriu (Pavel Golea); Mihai Fotino (Mihai Mereuţă); Aurel Munteanu (Ghighi Mirescu); Damian Crîşmaru (Radu Grecescu); Gheorghe Cozorici (Alec Gorăscu); Ion Henter (Miluţă Petrescu); Costache Diamandi (Simion); Igor Bardu (Panait); Grigore Pavel (Maftei); Mircea Cojan (Un sublocotenent); Ion Anastasiad (Vasile Bontaş); Şerban Holban (Colonel Verzescu); Const. Rauţchi (Flaşnetarul); Ion Iliescu (Sergentul); Gabriel Florea (Un soldat); Gh. Sîrbu (Alt soldat); Cosma Braşoveanu (Un tînăr); Cristian Babeş (Alt tînăr); P. Strachmuţchi (Matache); I. Horaţiu (Un individ); Ion Receanu (Al doilea individ); I. Dragomirescu (Al treilea individ).

Ar fi o prejudecată cu totul reprobabilă să afirmăm că spectacolul cu *Surorile Boga* pe scena Teatrului Naţional se desfăşoară într-o atmosferă cehoviană. Nici o contingenţă a piesei cu cele *Trei surori* ale lui Cehov nu ar justifica o astfel de linie a spectacolului cu piesa lui Horia Lovinescu — nici tema, nici dezvoltarea conflictului, nici deznodămîntul, ci poate doar faptul că autorul a invocat exemplul cehovian ca un termen de comparaţie, spre a putea demonstra posibilitatea unei cu totul alte evoluţii a personajelor sale, a liniei dramatice a piesei sale: o evoluţie optimistă şi mai ales cu o precisă perspectivă.

Moni Ghelerter a înţeles să aşeze spectacolul pe cele două coordonate principale cerute de piesă: una panoramică, cu funcţie de frescă socială; alta psihologică, urmărind în bună măsură determinarea şi proiectarea fiecărui personaj pe acest fundal de frescă, condiţionînd personajele în bună măsură de evenimentele pe care piesa le evocă: actul istoric al eliberării ţării noastre la 23 August 1944. Problema cea mai grea a spectacolului a fost şi a rămas aceea a armonizării, a sincronizării ritmului desfăşurărilor pe planul social cu cel al evoluţiei psihice a personajelor. Dacă biografiile celor trei surori Boga, precum şi ale celor mai multe dintre celelalte personaje ce întregesc galeria eroilor lui Lovinescu în această piesă, au fost în general adîncite şi redate în complexitatea şi autenticitatea lor, dacă elementele definitorii, specifice, ale caracterelor au fost analizate şi redate nu ca simple podoabe exterioare, ci reflectînd un anume fond lăuntric, un raport raţional-psihologic, nu acelaşi lucru se poate spune despre tratarea fundalului social-politic, care este coordonata primă în acest spectacol şi pe care se proiectează întreaga dramă. Se poate spune, de pildă, că evoluţia lăuntrică a personajelor nu-şi află direct şi mai ales *permanent* cauza exterioară, generatoare a acestui proces: marile evenimente politico-sociale reprezentate prin actul de la 23 August 1944. În acest sens am putea, de pildă, să amintim că scenele de stradă din actul II n-au avut amploarea şi trepidaţia pe care evenimentele invocate de text le cereau imperios. Masele trezite la o viaţă nouă n-au izbutit în spectacolul Naţionalului să imprime ritmul lor năvalnic desfăşurării acţiunii în scenele în care ele formau, de fapt, obiectul prim al evoluţiei dramatice. De aceea, nici coloana de muncitori ce porneşte la reconstrucţie n-a apărut pe scenă decît ca un palid simbol. Pe de altă parte, faptul că, în acelaşi act, scenele de interior şi cele de stradă au fost puse în succesiune şi nu în simultaneitate (aşa cum o indică textul) a dus la o secţionare a acţiunii şi la o lipsă de interdependenţă, de condiţionare a acţiunilor din această parte a piesei, care ar trebui să apară într-o certă corelaţie şi nu în succesiune.

Acordînd precădere descifrării biografiilor eroinelor piesei, Moni Ghelerter a adîncit spectacolul pe coordonata psihologică, oferindu-ne portretele măiestrite, cu mult meşteşug şi fineţe lucrate, ale surorilor, de vîrste, mentalităţi şi sensibilităţi atît de

www.cimec.ro



Scenă din actul II — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

diferite, toate suportînd în mod determinant aceeași acțiune: a evenimentelor istorice de la 23 August (mai mult sugerate decît puternic exprimate în spectacol). Așa, de pildă, Irina Răchițeanu, doctorița Iulia Boga, a transmis personajului toată adîncimea, luciditatea, cinstea și inteligența pe care cea mai mare dintre cele trei surori era chemată să le întruchipeze în piesă. Cu multă discreție și siguranță, și mai ales cu putere de convingere, cu artă, interpreta ne-a făcut să trăim alături de ea, cu emoție și pasiune un destin căruia i-a imprimat o linie clară, neechivocă și elevată. Mărturisim aci fără rezerve, bucuria de a fi revăzut într-un rol de serioasă dificultate o actriță de remarcabile resurse.

În esență, evoluția dramatică a Iuliei este determinată de apariția lui Pavel Golea, care-l întruchipează pe luptător, pe omul de acțiune, pe comunist — unul din primii eroi pozitivi pe care Horia Lovinescu îi surprinde în dramaturgia lui cu mai multă profunzime și complexitate. Cu ținuta sa scenică și felul său degajat și natural de a juca, Toma Dimitriu era parcă destinat acestui rol, pe care, de altfel, l-a și impus în spectacol. Ne pare rău numai că interpretul n-a izbutit să comunice pe deplin căldura sufletească (ci mai mult vocală) a personajului, după cum n-a redat pe deplin nici forța spirituală, indispensabilă eroului pozitiv central al piesei.

Ioana Boga, mezina, solicita, cu egală exigență, o interpretă care să poată suporta, în același ritm de desfășurare, o evoluție pe altă linie, aceea a sensibilității, într-un rol de mare vibrație și dramatism, fără fals teatralism, un rol care invita la profunzime și umanitate discretă. Silvia Popovici și-a trecut aci, cu acest rol, adevăratul ei examen de maturitate artistică. Accentele ei dramatice au fost atît de organic axate pe trăirea efectivă a situației, încît fiecare notă, fiecare nuanță, a venit să întregească o imagine dominată de ideea purității. Valeriei Gagialov i-a lipsit surdina, în încercarea de a înfățișa trăsăturile bovarice ale Valentinei Boga. E drept că interpreta e la una din primele ei realizări scenice complexe și că ne dovedește cu acest prilej calități interpretative pe care altă dată le-am reținut mai greu: mobilitate, pătrunderea sensurilor unui rol, certă sensibilitate, familiaritate cu scena și rolul. Poate dintr-o părere greșită — potrivit căreia datele personajului n-ar putea fi redate decît pe tonuri fortissime — interpreta s-a complăcut să fie „sonoră" și să-și bruscheze gesturile și evoluția, lăsînd astfel în umbră, neglijată, umanitatea personajului, adică tocmai fărîma de puritate, fondul pozitiv, bun, care de altfel face posibilă cotitura Valentinei spre un

www.cimec.ro

alt orizont de viață. Recunoscîndu-i zelul cu care s-a aplecat asupra problemelor ridicate de rol, i-am recomanda de aceea — ceea ce este prea bine cu putință — să încerce a armoniza cerințele rolului încredințat cu aptitudinile actoricești pe care efectiv le posedă, fără a socoti necesară supralicitarea lor.

Există în spectacolul Naționalului un rol slujit de un interpret care, prin talentul și dăruirea lui, a înnobilat textul respectiv, aducînd pe scenă un personaj plin de pitoresc și umanitate, care pînă la urmă — ținînd seamă de faptul că în piesa lui Lovinescu a fost obiectul unor preocupări mai fugare ale autorului — se dovedește a fi în fapt o performanță actoricească. Acest personaj este Eufrosina Grosu, care îmbină o caldă umanitate cu o candoare, uneori grotească, o aparentă dislocare din planul vieții cotidiene cu o grijă pasionată și mereu neobosită pentru oameni. În general, o făptură alcătuită din contraste, o personalitate în care latura pozitivă trebuie să supraviețuiască din confruntarea cu situațiile, de multe ori bufe, în care e pusă.

Desigur, Eufrosina Grosu este un personaj de comedie, dar care își maschează prin aceasta însăși drama ei interioară, este o întruchipare, în felul ei, a noțiunii de puritate umană.

Pentru interpreta acestui rol, se cerea, ca o primă condiție, multă profunzime, multă înțelegere și o desăvîrșită dozare a tonurilor și accentelor, spre a realiza un portret fidel, fără nici o urmă de caricatură, un portret romanțios, potrivit cu „romantismul" întîrziat și de modă veche al personajului. Îi datorăm Eugeniei Popovici recunoștință pentru opera de artă pe care a creat-o în acest rol.

Trebuie să amintim apoi pe Mihai Fotino, ale cărui accente de duioșie și gingășie sufletească ne-au făcut să urmărim cu emoție amarul destin al lui Mihai Mereuță. Aurel Munteanu, pe de altă parte, a creat un portret cu tendințe caricaturale în maniera unora dintre portretele lui Toulouse Lautrec, trăind pe scenă, sub ochii noștri, pe o gamă cu variații pe aceeași temă, destinul boemului și iremediabilului pierdut Ghighi Mirescu. Se cuvine să menționăm la loc de cinste și pe Constantin Rauțchi care, în rolul Flașnetarului, a făcut dintr-o apariție, un personaj plin de pitoresc și autenticitate.

Ne-am fi așteptat, pe de altă parte, ca Marietta Anca să nu rămînă la formula unor jaloane exterioare în înfățișarea boieroaicei Gorăscu, lăsînd impresia unei interpretări schematice care se satisface doar prin mască, chiar dacă masca e reușită. Aceeași obiecție, *măștii* permanent și neconcludent crispate pe care Damian Crîsmaru și-a compus-o în rolul ofițerului Radu Gorăscu.

Pictorul Alec Gorăscu, odraslă crescută la Paris a aceleiași familii de boieri, aduce în piesă o atitudine de blazare, bonomie și pasivitate totală față de problemele de viață, complăcîndu-se în a-și „teoretiza poziția", în a face filozofie de ocazie. În loc să ia atitudine față de rol, tînărul și de altfel talentatul Gheorghe Cozorici, cîndva Hamlet pe o altă scenă din țară, a înțeles ca de astă dată să-și hamletizeze personajul, complăcîndu-se în a-și asculta rezonanțele vocale (de altfel, bine timbrate), în a purta cu euforie mondenă o îmbrăcăminte anacronică, chiar și pentru acest personaj.

Spectacolul Naționalului cu piesa lui Horia Lovinescu este însă, în ansamblul său, un spectacol de prestigiu, care a pus în valoare textul unui dramaturg înzestrat și a dat prilej unor actori — dintre care mulți foarte tineri — să-și dovedească talentul, măiestria și devotamentul în slujirea unei opere dramatice autohtone.

Mircea Alexandrescu

***

Teatrul German de Stat din Timișoara: *Surorile Boga* de H. Lovinescu

Premiera : 22 august 1959. Regia : Ion Olteanu. Decoruri : Dan Radu Ionescu. Costume : Gustav Binder. Distribuția : Hadamuth Becker (Ioana Boga) ; Gerda Roth (Valentina Boga) ; Margot Göttlinger (Iulia Boga)/; Emmerich Schäffer (Alec Gorăscu) ; Peter Schuch (Mihai Mereuță) ; Ernst Kraus (Ghighi Mirescu) ; Otto Grassl (Radu Grecescu) ; Ottmar Strasser (Miluță Petrescu) ; Rudolf Schati (Pavel Golea) ; Irmgard Schati (Catinca Gorăscu) ; Hella Sessler (Eleonora Gorăscu) ; Elisabeth Kölbl (Eufrosina Grosu) ; Karl Hoffman (Simion) ; Rolf Andersen (Primul domn) ; Hans Kehrer (Al doilea domn) ; Josef Jochum (Panait) ; Hans Mokka (Un muncitor) ; Oskar Schilz (Un locotenent) ; Franz Gröger (Primul tînăr) ; Gerhard Brössner (Al doilea tînăr) ; Franz Keller (Primul speculant) ; Alexander Ternovits (Al doilea speculant) ; Anton Niederkorn (Flașnetarul) ; Nikolaus Recktenwald (Polițistul).

Scena germană din Timișoara e în plin progres. Am constatat-o deunăzi, cu prilejul unei priviri de ansamblu asupra activității din ultima vreme. Avem confirmarea astăzi, cu *Surorile Boga*, spectacol festiv de deschidere a stagiunii. Nu e atît de greu

www.cimec.ro

Scenă din actul III — Teatrul German de Stat din Timişoara

pentru un teatru — s-ar putea zice — să monteze un spectacol bun, să atingă o anumită cotă, cît de greu e s-o menţină, în evoluţia lui artistică. Prin *Surorile Boga*, teatrul timişorean realizează tocmai acest de-al doilea deziderat : se menţine la altitudinea dobîndită cu *Don Carlos*, de exemplu, şi mai ales cu *Mutter Courage*. Asta, ca ansamblu. Pe compartimente, însă, şi ne referim în special la interpretarea scenică, *menţinerea* poate însemna progres, evoluţie, perfecţionare pentru mulţi dintre actori. Ceea ce am şi constatat. Avem datoria să arătăm în ce fel.

În primul rînd, graţie aportului regizoral al lui Ion Olteanu. Regizorul a simţit că *Surorile Boga* nu e doar o simplă „evocare" — cum şi-o defineşte autorul —, ci o dramă cu semnificaţii sociale şi sufleteşti profunde, în care sînt angrenate personaje cu o subtilă şi diferenţiată problematică. Ion Olteanu a lucrat tot timpul conştient că firul roşu al acţiunii trece prin inimile eroinelor principale şi că are astfel de rezolvat o problemă de fină chirurgie sufletească. Am remarcat, de aceea, pe toată întinderea spectacolului, delicateţea cu care regizorul s-a apropiat îndeosebi de cele trei surori, temător să nu greşească semnul exact, fiindcă în ele se închideau răni vechi, cancerul unei lumi prăbuşite, spre a lăsa să încolţească floarea minunată a timpurilor noi, a socialismului. Între aceste două limite s-a mişcat mereu regizorul, deschizînd evoluţia spectacolului pe grupul celor trei surori — adunate în avanscenă pentru ca publicul să le poată auzi bătăile speriate ale inimilor : „Sîntem nişte frunze pe apă" — şi închizînd-o, în final, pe aceeaşi grupare, pentru ca publicul să poată distinge mai clar zîmbetul încrezător în viaţă : „Nu mai sîntem nişte frunze pe apă". Olteanu a văzut şi realizat corpul spectacolului tocmai ca pe o trecere de la amorf la cristal, de la nesiguranţă la certitudine. Totul, cu respectarea sensului de măreţie propriu marilor prefaceri sociale, care sînt şi umane, individualizate, şi pe care le retrăim prin prisma certitudinilor ultimilor 15 ani.

Dar meritul principal al regizorului constă, după părerea noastră, în a fi conturat *Surorile Boga* ca dramă a unor destine, diferenţiate şi în acelaşi timp interpătrunse, dar nu determinate de fatalitate, ci de necesitatea istorică. Procedînd astfel, Ion Olteanu a reuşit nu numai să fixeze scenic un moment crucial în istoria poporului nostru — marea cotitură de la 23 August — ci să imprime spectacolului un suflu clasic, care face ca semnificaţiile acestuia să depăşească circumstanţa şi să se înscrie în sfera unei problematici omeneşti şi sociale mai vaste, permanente. În sensul acesta, am observat atenţia deosebită acordată scenelor în care se dezbat idei. Atît în scena din tabloul 1 (unde generozitatea vag umanitară a lui Mereuţă se ciocneşte de cinismul lui Ghighi Mirescu), cît şi în

www.cimec.ro

cele de la sediul Partidului Comunist, din tabloul 4 (unde Pavel dă nume concret fiecărei enunțări nedefinite a lui Mereuță), sau în cele din tabloul 5, cînd deznodămîntul limpezește și ultimele contradicții — în toate acestea, personajele se ascultă cu băgare de seamă, gîndesc, cumpănesc, meditează. Chiar și sentimentele, chiar și impulsurile și ciocnirile iraționale, regizorul le-a pus sub controlul ideilor, al semnificațiilor limpede descifrate. Acest lucru se știe și se presupune la un spectacol. În *Surorile Boga* s-a *simțit* — în accepția cea mai bună a cuvîntului — cum fiecare actor acționează riguros, în funcție de supratema încredințată de autor. Iată un cîștig net al actorilor germani de la Timișoara, care și-au marcat prezența în spectacol printr-o gîndire scenică matură.

Distribuirea rolurilor celor trei surori a fost chibzuită, căci atît Margot Göttlinger (Iulia), cît și Gerda Roth (Valentina) și Hadamuth Becker (Ioana) au răspuns cu expresivitate datelor textului, diferențiindu-si clar personajele și dîndu-le în același timp aerul comun, care e „de familie", dar și de evoluție comună, în condiții și influențe analoge. Göttlinger a intuit cu fidelitate esența și limitele personajului, fiind — ca soră mai mare — caldă, plină de înțelegere, gata de sacrificiu și — ca individualitate umană — generoasă, cu o îndrăzneală și hotărîre calmă, sigură, fără ostentații. Iulia a fost într-adevăr o figură luminoasă, care inspiră încredere, un om dintr-o bucată. Cu Hadamuth Becker, regizorul și-a asumat un „risc": foarte tînără și lipsită de experiența rolurilor de adîncime, actrița s-a găsit, cu Ioana, la prima ei încercare de rezistență. Examenul a fost trecut, dacă nu strălucitor, în orice caz promițător, de interpretă. Hadamuth Becker a exprimat cu nuanțe zbuciumul personajului, de la neliniștea și nesiguranța de la început, pînă la categorica luare de poziție de la sediul partidului și mai ales la denunțarea acțiunii criminale a soțului ei, din final, unde a subliniat cu sinceritate dilema dramatică dintre datorie și iubirea trădată. Aceeași grijă pentru caracterizarea omeniei personajului am întîlnit-o și la Gerda Roth, cu excepția tabloului 1, cînd actrița n-a înțeles, sau n-a redat, disperarea morală a Valentinei, al cărei gust pentru aventură a apărut poate prea organic, temperamental. Pe parcursul acțiunii însă, Gerda Roth și-a corectat imaginea, readucîndu-și personajul pe făgașul gîndit de autor.

Pavel Golea, se știe, e destinat a fi personajul cel mai înaintat al piesei, purtător de cuvînt al ideologiei și acțiunilor clasei muncitoare. Rudolf Schati a căutat să umple unele goluri ale textului, dînd personajului mai multă complexitate de gîndire și simțăminte, dîndu-i greutate scenică, mobilîndu-i și motivîndu-i permanent replica și gestul printr-o analiză în adîncime.

Din restul distribuției, am mai reținut interpretarea, echilibrată între timiditate și generozitate, a lui Peter Schuch (Mereuță), cea disimulată a lui Otto Grassl (Grecescu), precum și compozițiile izbutite ale lui Irmgard Schati (Catinca) — plină de ipocrizie și răutate — și Hella Sessler (Eleonora), aproape tragică în grotescul ei.

Expresiv individualizate și raportate la perioada respectivă, costumele desenate de Gustav Binder s-au integrat în viziunea plastică generală a decorurilor lui Dan Radu Ionescu, cărora le-am apreciat funcționalitatea și linia sobră, mai puțin culorile, abuzul de albastru și cenușiu, ca și abuzul de perdele.

Silviu Gal

UN SPECTACOL ȘI MAI ALES UN AUTOR

Teatrul Municipal: ***Dacă vei fi întrebat*** **de Dorel Dorian**

Premiera: 20 august 1959. Regia: Dinu Negreanu. Decoruri: George Ștefănescu. Costume: Elena Forțu. Distribuția: G. Ionescu-Gion (Barbu Dragomir); V. Tastaman și Cici Manoliu (Rodica Rareș); Septimiu Sever (Marin Străuț); George Carabin (Traian Armașu); V. Ronea (Veniamin Roznoveanu); Nelly Sterian și Zoe Anghel (Tilda); M. Albulescu (Mihai); Gina Petrini (Elena Herescu Roznoveanu); Ana Negreanu (Hortense bătrîna); Paul Sava (Enăchescu Valeriu); N. Mavrodin (Panait Vancea); Gh. Ghițulescu (Maiorul Walter); George Iliescu (Nea Pavel); Marius Pepino (Albu); Dan Damian (Grigurcea); Dan Dumitrescu (Nică al lui Stan); Carol Kron (Moș Toader); Ioana Cocea (Fira); Hetea Simion (Chirtoacă Ștefan, primul jucător de table); Paul Sbrenlea (Al doilea jucător de table).

Dacă vei fi întrebat este piesa unui debutant. E însă piesa unui tînăr care se afirmă direct, și care se afirmă (să ne amintim de cunoscuta butadă a lui Camil Petrescu, care socotea dramaturgia în vîrful unei piramide a cărei bază o constituie poezia), fără a pretinde „procentajul" de îndulgență cu care se măsoară îndeobște un debut.

www.cimec.ro

Gazetarul (sub acest aspect a circulat mai ales în ultimii ani numele său) a cunoscut realitatea la „izvoare" și, cu o solidă orientare politică, a știut să selecteze datele acestei realități și mai ales să o transfigureze artistic.

Dorian nu a ținut să restrăbată drumurile cele mai frecvente, ci a fructificat modalități de expresie dramatică îndrăznețe, deși nu noi (după cum însăși formula piesei sale nu e novatoare — vezi *Cazul Mary Dugan*), dar supuse unui singur țel: valorificarea cît mai deplină a conținutului politic și adînc uman al mesajului său artistic. Formula în care și-a îmbrăcat piesa nu a fost adoptată de autor pentru ea însăși, în sine, ci tocmai pentru a face să răsune cît mai pregnant, mai rapid, ecoul universului lui interior. Judecătorul Barbu Dragomir anchetează o crimă petrecută în preajma zilei eliberării patriei noastre. Comunistul ilegalist Panait Vancea a fost asasinat. Bănuielile (și mai ales concluziile trase de judecătorul Enăchescu, predecesorul lui Dragomir) cad asupra inginerului Traian Armașu. Acesta să fie adevărul? Dacă Barbu Dragomir ar fi un simplu funcționar al justiției burgheze, dosarul s-ar închide aici. Dar Dragomir e un om cinstit, integru; mai mult, e apropiat de cauza clasei muncitoare și întreaga lui comportare relevă acest fapt. Adevărul? Cei interesați de moartea lui Vancea sînt membrii familiei magnatului Roznoveanu, acoliți ai armatei hitleriste și care încearcă să-și prelungească agonia socială. În acest fel, piesa nu e un simplu dialog între judecătorul de instrucție și anchetați, ci confruntarea ascuțită și netă a două poziții de clasă.

Nici sistemul cinematografic al prezentării secvențelor dramatice nu e o „descoperire" a lui Dorel Dorian. Intervertirea perioadelor cronologice, amestecul de planuri au mai fost și ele utilizate. Noi sînt numai poziția și scopul pentru care le utilizează tînărul autor, afirmarea cît mai netă, sublinierea viguroasă a pozițiilor de clasă a eroilor săi. Piesa nu urmărește să stîrnească doar simpla curiozitate a spectatorilor — criminalul nu este dovedit cu cîteva secunde înainte ca mîna regizorului să bată gongul final. Criminalul e știut de la început, și dușmanul e burghezia care încearcă să-și mențină puterea, folosind toate armele, inclusiv cele de foc. Interesul dramatic e susținut, așadar, de felul în care Dragomir descoperă firul faptelor urmînd logica luptei de clasă: actul său final de acuzare e deci penal, dar mai ales *politic*. În acest proces dramatic nu numai că se dezleagă faptele nelămurite, ci se și limpezesc și se călesc conștiințe. Se cuvin remarcate, la Dorel Dorian, și maturitatea construcției dramatice, și știința de a creiona cu ușurință, din cîteva linii, un personaj. Schițarea aceasta (Dorian și-a început activitatea literară ca autor de schițe) dă totuși personajului potențialul trăirii pe parcursul dramei.

Firește, asupra însușirilor artistice ale autorului se poate — și e cazul — să se vorbească mai mult și în perspectiva laturilor încă stîngace pe care le prezintă. Aci nu facem decît să le notăm și să adăugăm că lui Dorian îi este caracteristic și un anume fior liric, care-l însoțește aproape permanent, o „stare subfebrilă" ce face ca pulsul interior al acțiunii să bată mai frecvent și mai amplu.

Debarasîndu-se de un mic balast de replici ce încarcă uneori acțiunea, menținînd-o la aceeași tensiune pe tot parcursul (în cazul de față, piesa scade în ritm către final), Dorel Dorian va avea numai de cîștigat. Legat de realitate, Dorian a ridicat prin piesa sa *Dacă vei fi întrebat* o problemă politică de actualitate.

***

Spectacolul regizat de Dinu Negreanu a pornit de la intenția servirii cît mai fidele a textului dramatic. Păstrarea nealterată a convenției în trecerile de planuri e o inspirație fericită — eroii nu-și schimbă costumele, nici machiajul, intră firesc dintr-un cîmp al acțiunii în celălalt; Elena, brutalizată de Mihai și Walter, se întoarce zburlită, cu rochia mototolită, în fața judecătorului căruia i-a povestit episodul. Se apelează în acest fel la înțelegerea superioară, rațională, a spectatorului, la emoția lucidă, deci mai politică, directă, nemijlocită!

În general, actorii au fost bine călăuziți, ținuți la diapazonul unor registre medii, neostentative, urmărindu-se redarea tensiunii tinerești și lirice a textului.

Păcat însă că schimbarea de planuri în acțiune se face totuși pe linia celei mai simple rezistențe: ridicarea fundălului și mutarea eroilor în planul nou creat, ceea ce nu contribuie la menținerea unei atenții încordate din partea spectatorilor, dimpotrivă. O căutare mai plină de fantezie ar fi accelerat și ritmul piesei (pe alocuri, cam molcom și uniform) și ar fi adîncit poate și unele caracterizări. Fiorul tineresc, spontan, al textului trebuia susținut constant (mai ales de Vasilica Tăstaman, declarativă, exterioară și „alintată"), în timp ce unii dintre eroii înaintați (mai ales Septimiu Sever) trebuiau mai bine reliefați.

Pivotul principal al piesei l-a constituit personajul judecătorului Dragomir (Ionescu-Gion). Interpretul — divers, cu forță dramatică, sensibil și receptiv — trebuia să stimuleze îndoiala, oscilația (deși convinge-

www.cimec.ro

Scenă din actul I

★

rea sa era bine formată), trebuia să conducă acțiunea ferm, să înnoade episoadele și mai ales să sugereze adîncul umanism caracteristic eroului. Actorul a găsit, în cea mai mare măsură, registrele interioare pentru a-și contura eroul; el trebuie totuși să se mai ferească de acea ostentație a lucidității și a inteligenței (ce încă — pe alocuri — ne amintește rolurile sale din *Vrăjitoarele din Salem* și *Montserrat*). V. Ronea în latifundiarul Roznoveanu, fără efort, și-a redesenat liniar un personaj pe care l-a purtat (cu succes, de altfel) în multe piese; el a fost însoțit, cu o tentă satirică puțin caricaturală, de Nelly Sterian (în rolul doamnei Roznoveanu). Odioasa odraslă a Roznovanilor, bestie și criminal cinic totodată, și-a găsit în Mircea Albulescu un interpret care a știut să fie suficient de agresiv și antipatic. Un pion important în desfășurarea acțiunii, Elena — fata care își rezolvă destinul numai în condițiile unei lumi noi —, a găsit în Gina Petrini o interpretă discretă, degajată, care a știut să ocolească melodrama. Gh. Ghițulescu a avut de interpretat pe maiorul hitlerist Walter — amestec de criminal fascist și filozofard de tipul Spengler-Rosenberg, pe care l-a marcat însă prin procedee scenice prea des uzitate și printr-o mască nefirească de adolescent puber. Merită a fi semnalate și cîteva reușite apariții episodice: Paul Sava, o compoziție inteligentă și reliefată, un judecător de instrucție de tip vechi, care-și filtrează tăcut veninul și ura sub aspectul unui calm aparent; Ana Negreanu — în o bătrînă ramolită, ecou al unor vremuri apuse și ireversibile; Carol Kron — în rolul unui bătrîn paznic bonom și plin de înțelesuri.

Interpreții spectacolului de la Teatrul Municipal s-au dedicat cu rîvnă textului, pe

www.cimec.ro

care l-au realizat scenic într-un timp destul de scurt pentru a fi prezenți în cadrul Decadei Culturii. Regizorul Dinu Negreanu și actorii din *Dacă vei fi întrebat* au știut să găsească interesante soluții în spectacol, și dincolo de lipsurile semnalate — și desigur, care vor fi înlăturate pe parcurs — au făurit un spectacol al cărui succes de public va fi urmarea firească a propriei sale valori.

Al. Popovici

FAPTUL CONCRET ȘI SEMNIFICAȚIA LUI

Teatrul de Stat din Ploești: *Explozie întîrziată* de Paul Everac

Premiera: 22 august 1959. Regia: Harry Eliad. Decoruri și costume: Eugenia Buiuc Marinescu. Distribuția: Zephy Alșec (Dr. Valeriu Cristea); Maria Bondar (Fana); Toma Caragiu (Vintilă Gîrțu); Maria Lăzăreanu (Marguerite Conțescu); Jeanine Tomescu (Jeanine Cretzianu); Liana Dan Riza (Fata din casă); Mihail Balaban, Virginia Bejan, Virgil Dumitrescu (Pacienții); Silviu Lambrino (Bolnavul); Grigore Pogonat (Celălalt doctor).

Nu o dată mi s-a întîmplat să întîlnesc un autor care să nu știe ce titlu să dea lucrării sale dramatice, chiar după ce aceasta căpătase contururi concrete, personajele începuseră să-și trăiască viața proprie, iar conflictul se desfășura într-un ritm menit a ține treaz interesul spectatorului. Nu de mult am asistat chiar la un concurs neobișnuit, organizat de un teatru în rîndurile colectivului, pentru găsirea unui titlu potrivit unei piese noi, care trebuia să fie prezentată peste puțină vreme publicului. Și nu o dată, titlul cu care pornește la drum autorul, suferă modificări radicale succesive, cu fiecare nouă variantă a lucrării, sau chiar în cadrul aceleiași variante.

Găsirea unui titlu nu este deloc o problemă formală, și nici una minoră, neesențială, cum cred unii. A găsi un titlu înseamnă de fapt a găsi o formulă concentrată, lapidară, pentru exprimarea ideii centrale a piesei, o formulă care să cuprindă însăși esența operei dramatice. Titlul este el însuși o imagine artistică și corespondența sa cu conținutul piesei reflectă, în fond, claritatea gîndirii artistice a autorului și adresa directă a mesajului. Există piese al căror titlu nu spune nimic, pentru că nici autorii n-au avut nimic de spus.

Piesa lui Paul Everac: *Explozie întîrziată* nu s-ar fi putut intitula altfel. Explicînd înțelesul titlului, explici de fapt înțelesul lucrării. Este vorba în text, într-adevăr, de o explozie întîrziată. Comunistul ilegalist Vintilă Gîrțu este rănit în august 1944 în timpul unei acțiuni primejdioase, de o bombă cu explozie întîrziată și, neîngrijindu-se la timp, este amenințat să-și piardă auzul, ceea ce îl aduce, după 14 ani, în cabinetul doctorului Valeriu Cristea, specialist în O.R.L. Acesta însă este numai faptul concret, care declanșează drama. Dar important în piesa lui Everac nu este faptul concret, ci semnificația lui. Important nu este faptul că Vintilă o întîlnește în casa doctorului pe Fana, fosta sa soție, care l-a părăsit în plină luptă, acum 14 ani, ci semnificația acestei întîlniri. Pentru că această întîlnire nu este un prilej banal pentru depănarea unor amintiri și reînvierea unor sentimente, ci are valoarea unei confruntări și înfruntări, de un puternic dramatism și de profundă semnificație filozofică și etică, între două concepții de viață, între două mentalități. Personajele piesei, păstrînd contururile concrete ale unor individualități distincte, se ridică totodată la valoarea de simbol al unor principii etice aparținînd unor categorii sociale bine definite. Iată în ce constă una din calitățile principale ale piesei lui Everac: sondajul adînc în conștiința personajelor, pentru descoperirea resorturilor sociale, morale, psihice, ale acțiunilor lor și provocarea unor șocuri menite a declanșa noi resorturi și a orienta viața personajelor pe un nou făgaș, dînd spectatorilor prilej de meditație și autoanaliză. Ceea ce ar fi putut fi, într-o dramă burgheză, o meschină dispută între doi bărbați pentru o femeie, devine în piesa lui Everac o amplă și pasionată dezbatere despre ideal, despre fericire, fără a se transforma însă într-o demonstrație rațională, rece. Pentru că eroii nu-și pierd nici o clipă caracterul concret, propriu, idealurile generale de viață pe care le reprezintă făcînd parte organică din structura lor individuală. Omul trăiește pe măsura și în perspectiva idealului pe care și l-a fixat. Viața personajelor lui Everac oferă, din acest punct de

www.cimec.ro

vedere, spectatorului posibilitatea continuă a unor aprecieri și concluzii cu privire la superioritatea și victoria inevitabilă a idealului comunist asupra meschinului ideal burghez, care limitează aspirațiile omului la satisfacerea unor jalnice trebuințe de lux și comoditate.

Semnificația titlului piesei lui Paul Everac depășește cu mult înțelesul faptului concret, relatat. În viața Fanei și a doctorului Cristea apariția lui Vintilă Gîrțu și confruntarea — cu propria tinerețe, la Fana, cu un ideal de viață radical opus, la Valeriu Cristea — provoacă o răsturnare în conștiință, echivalentă cu o explozie. Comunistul Vintilă reprezintă nu numai imaginea omului care a luptat, în anii grei ai ilegalității, pentru libertate, pentru o viață fericită a poporului, ci poartă cu sine ideea continuității luptei pentru eliberarea conștiinței omului din plasa nimicitoare a mentalității burgheze.

Scrisă cu prilejul celei de a XV-a aniversări a eliberării țării noastre de sub jugul fascist, piesa lui Everac deslușește astfel sensul adînc și bogat al acestei eliberări, care continuă să se desfășoare în conștiința oamenilor, pe măsură ce înțelegerea le este luminată prin acțiunea îndrumătoare a partidului.

Bogată în idei cu caracter major și actual, cu o acțiune care se desfășoară în permanență în plan dublu — fie că e vorba de scenele retrospective, fie că e vorba de scenele din prezent — concentrînd în intervalul clasic de 24 de ore, evenimente și momente psihologice corespunzătoare mai multor ani din viața personajelor (printr-un procedeu care amenință să facă școală în teatrul nostru), piesa *Explozie întîrziată* vădește posibilitatea autorului de a mînui variate mijloace de argumentare și emoționare artistică.

Colectivul Teatrului de Stat din Ploești a muncit cu dragoste și devotament pentru realizarea spectacolului și nu se poate spune că rîvna sa nu a dat unele rezultate bune. Merită a fi menționate cîteva momente ale spectacolului, ca de pildă întîlnirea lui Vintilă Gîrțu (Toma Caragiu) cu Fana (Maria Bondar) din actul I, în care cei doi interpreți au comunicat cu emoție reținută diversitatea stărilor sufletești ale personajelor, surpriza revederii, iscodirea reciprocă pentru aflarea adevărului, unul despre celălalt, pentru verificarea valabilității propriilor presupuneri, teama de adevăr a Fanei, siguranța calmă și lipsită de ostentație, severitatea nelipsită de emoție și căldură a lui Vintilă. Scena în care tînărul doctor Cristea este cucerit de mediul și modul de viață burghez, prin acțiunea cochetei și acaparatoarei Marguerite (Maria Lăzăreanu), este de asemenea izbutită, după cum izbutită este întîlnirea Vintilă-Valeriu din actul III, hotărîtoare pentru rezolvarea conflictului. Interpreții celor doi poli ai conflictului, Zephy Alșec (doctorul Cristea) și Toma Caragiu (Vintilă Gîrțu), au urmat cu fidelitate liniile personajelor. Blazat, ușor cinic, tratînd bolnavii în raport cu cîștigurile pe care i le pot aduce, discutînd cazurile grave ca pe simple fapte diverse, doctorul Cristea a evoluat în interpretarea lui Zephy Alșec spre rezolvarea procesului de conștiință, lepădînd succesiv cinismul, blazarea, indiferența, meschinăria, trecînd în mod onorabil prin încercarea la care îl supune autorul în actul II, cînd îl definește drept „un băiat mare și mocofan", fără a ajunge totuși la transformarea totală pe care autorul a sugerat-o în actul III, cînd în conștiința sa are loc „explozia".

Toma Caragiu a luat ca punct de plecare în compunerea personajului Vintilă umanismul acestuia, imensa dragoste de oameni, care se află la baza tuturor acțiunilor sale, atît în timpul ilegalității cît și mai tîrziu. Tonuri calde, un zîmbet luminos, gesturi puține, calmul pe care-l dă certitudinea victoriei și fermitatea poziției sînt elemente componente ale comunistului Vintilă Gîrțu. Și totuși, pe alocuri erau necesare cîteva accente mai viguroase, mai aspre chiar, care să contureze chipul luptătorului și să precizeze caracterul comunist, revoluționar, al umanismului său. Este vorba desigur de o nuanță suplimentară, a cărei prezență ar fi îmbogățit mai mult personajul, conturîndu-l mai realist, cu atît mai mult cu cît autorul a făcut greșeala de a-l dizolva în actul III, spre final, în simbolul pe care-l reprezintă, aducînd în schimb un șir de argumente de ordin general. Tonul actorului a devenit aici convențional și mai puțin convingător.

Încă insuficient rezolvate în spectacolul colectivului ploștean sînt momentele cruciale, de adîncă zguduire în conștiința personajelor. Corectă în bună măsură în descifrarea textului și în stabilirea premiselor spectacolului, munca regizorului Harry Eliad nu a urmărit în suficientă măsură evoluția personajelor spre transformarea lor radicală. De aci, o oarecare scurgere egală a spectacolului, fără suficientă gradație a intensității, a ritmului interior. Această slăbiciune s-a remarcat îndeosebi în interpretarea actriței Maria Bondar, care i-a dat Fanei sensibilitate și emotivitate, dar a redus procesul sufletesc complex al acesteia la o expresie de suferință egală, întipărită pe față, și un ton de ușoară lamentare, cu inflexiuni la scară minoră. N-am simțit-o în ea pe Fana cea pasionată, care-l

www.cimec.ro

urma pe Vintilă în picioarele goale, fiind în stare să răscolească un oraş pentru a-l găsi şi să colinde pădurile cu el pentru a-l ascunde de poliţie.

Spectacolul, atit în ceea ce priveşte regia, cît şi interpreţii, a urmărit îndeosebi redarea faptului concret, neizbutind întotdeauna să implice în acesta semnificaţiile. Din această pricină, ca şi de pe urma unui defectuos aport al tehnicii, unele scene retrospective şi-au pierdut din valoare: scena tăierii cablului electic, plasată în fund, în spatele unei draperii de mătase transparentă cu aspect „salon", şi însoţită de vocea Fanei la megafon (de ce o fi căpătat megafonul în ultima vreme sarcina exclusivă de a transmite gîndurile sau comentariile personajelor dramatice?), a fost lipsită de tensiunea dramatică necesară; la fel, scena de pe coridorul spitalului, din actul III, importantă pentru evoluţia doctorului Cristea. Cit despre momentele „reportericeşti" din actul III, în care Vintilă Gîrţu încearcă să-i introducă pe Fana şi doctorul Cristea în iureşul muncii caracteristic zilelor noastre, ele au fost nesocotite de regie şi interpreţi; aceştia neavind aici de jucat fapte concrete, au renunţat să reprezinte semnificaţiile. Reproşul desigur trebuie adresat întii autorului, care a folosit acest procedeu facil şi convenţional, al succesiunii unor imagini cu caracter documentar, fără a izbuti o integrare organică a lor în structura lăuntrică a personajului Vintilă — aşa cum a reuşit la începutul actului, în scena cu Fana. Nu e mai puţin adevărat, însă, că mai multă încredere în text i-ar fi ajutat pe interpreţi să găsească şi mijloacele necesare pentru valorificarea sa integrală şi pentru punerea în lumină a bogatelor sale semnificaţii. Ceea ce, ţinînd seama de virtuţile spectacolului prezentat la premieră, este încă posibil de realizat.

Margareta Bărbuţă

***

Teatrul de Stat din Arad: *Explozie întîrziată* de Paul Everac

Premiera: 23 august 1959. Regia: Radu Sorin Grigorescu. Decoruri: Francisc Toth. Costume: Eva Györffy Stache. Distribuţia: Valentino Dain (Dr. Valeriu Cristea); Rodica Sanda Ţuţuianu (Fana); Ştefan Neagrău (Vintilă Gîrţu); Olimpia Didilescu (Marguerite Conţescu); Viorica Oancea (Jeanine Cretzianu); Costel Atanasiu, Ştefania Goroneanu şi Mircea Gherdan (Pacienţii); Elena Drăgoi (Erzsi); Vasile Varganici (Bolnavul).

Piesa lui Everac, se ştie, e punerea în criză a două personaje, trecerea acestora printr-o evoluţie acută şi rezolvarea finală prin salt la o calitate umană nouă, superioară. Aceasta, în prezenţa care determină, argumentează şi demonstrează — ca după o operaţie matematică — a unui al treilea personaj, oglindă şi ecran al celorlalte două şi în acelaşi timp mesager al timpului şi societăţii de azi. Făcînd abstracţie de cele cîteva apariţii episodice, mai mult de culoare decît cu funcţie dramatică, *Explozie întîrziată* e o piesă în trei personaje, cu vădita şi polemica intenţie de a fi o replică — prin răsturnare — la vechiul „triunghi" al tradiţiei bulevardiere. *Explozie întîrziată* e un examen al conştiinţelor, cu imediate efecte practice, şi ca atare o piesă de zbucium sufletesc, de analiză explicită a caracterelor, cu un ritm de tensiune şi iminenţă, ca o criză operatorie. În acest sens s-a şi orientat tînărul regizor al spectacolului de la Arad, Radu Sorin Grigorescu. El a înţeles că acţiunea principală, mişcarea progresează rapid prin dialog şi pe firul lui, că tensiunea dramatică trebuie împlinită prin timbrul cuvîntului şi arderea lăuntrică, permanentă, a personajelor. Acestea se realizează pe scenă prin *ritm*, iar în cazul specific, prin ritmul interior al interpreţilor şi prin accentele replicilor în succesiunea lor. Regizorul s-a convins că mişcările sufleteşti ale personajelor trebuie urmărite cu repeziciune, instantaneu, declanşarea lor coincizînd aproape cu însăşi exprimarea.

Inexperienţa l-a dus însă pe Radu Sorin Grigorescu la confundarea *ritmului* cu *tempoul*, ca să vorbim în termenii lui Stanislavski. Ceea ce trebuia să constituie un ritm general, cu o progresie marcată, a devenit în spectacol — desigur, cu unele excepţii — *precipitare*, înlănţuire vertiginoasă de replici fără controlul sensurilor şi al respiraţiei. Mai ales în actul I, cînd la indicaţiile de regie s-au adăugat şi emoţiile premierei.

Dar în afară de ritm, piesa mai ridică o problemă (la Arad mai mult decît în alte părţi) de ordin tehnic. Dezbaterea de idei şi sentimente e întreruptă, la intervale, de cîteva evocări sau retrospecţii (care se suprapun introspecţiei personajelor): cînd Fana, cînd Valeriu, cînd Vintilă îşi amintesc de unele clipe din trecut, ce lor li se par cruciale, le povestesc, şi asta se traduce scenic prin întreruperea acţiunii şi crearea unei noi ambianţe, unui nou

www.cimec.ro

Scenă din actul III — Teatrul de Stat din Arad

cadru : scenă în scenă. La Arad, spaţiul nu permite respectarea indicaţiilor de autor (secţionarea în diagonală a scenei), singura soluţie rămînînd aceea a feţei de cortină interioară, pictată. Operaţia s-a desfăşurat destul de anevoios, cerînd un supraefort actorilor, care i-a făcut să se resimtă în restul acţiunii scenice (schimbarea în fugă de locuri, de costum, de machiaj etc.). În ansamblu, modificarea de scenă a dat spectacolului un accent străin, de artificialitate, de convenţie silită.

Interpretarea actorilor n-a fost omogenă, ceea ce — fiind vorba de trei personaje esenţiale — a influenţat evoluţia spectacolului. Cel mai bine axat pe datele rolului, acoperindu-le cu eficienţă, a fost Valentino Dain (Valeriu). Am admirat la acest actor — obişnuit cu roluri de juneprim — maturitatea gîndirii scenice, vigoarea reţinută, controlată, cu care a marcat momentele de tensiune, sobrietatea gestului, timbrul clar al vocii. Dacă n-ar fi fost precipitarea din actul I, am fi vorbit de un rol perfect realizat. Această din urmă observaţie e valabilă şi pentru Rodica Sanda Ţuţuianu (Fana), care a avut numeroase clipe de trăire autentică, mai ales în polemica faţă de Valeriu. Actul II, încredinţat aproape în exclusivitate acestor doi actori, a fost şi cel mai bun din întreg spectacolul.

Pentru rolul lui Vintilă, Ştefan Neagrău a fost prea tînăr, insuficient de matur, deşi accentele de căldură, de înţelegere omenească au fost bine gîndite şi chiar exprimate. Totuşi, în ansamblu, personajul n-a fost susţinut suficient şi, ca atare, balanţa conflictului şi a spectacolului a apărut uşor dezechilibrată, în sensul că mesajul tonic, de înnoire, al piesei n-a pătruns cu toată plenitudinea în public.

Montat după doar trei săptămîni de lucru, spectacolul *Explozie întîrziată* de la Arad mai necesită şlefuiri în ritmul general, ca şi o mai profundă caracterizare a personajului Vintilă, principalul purtător de mesaj.

S. G

www.cimec.ro

UN VALOROS PORTRET DRAMATIC

Teatrul Municipal: *Vlaicu și feciorii lui* **de Lucia Demetrius**

Premiera/: 14 august 1959. Regia : Horea Popescu. Decoruri : N. Savin. Costume : Elena Forțu. Distribuția : Ștefan Ciubotărașu (Vlaicu) ; Marietta Rareș (Ana) ; Chiriță Misail (Toma) ; Benedict Dabija și Mihai Mereuță (Toader) ; Petre Gheorghiu (Mitru) ; Octavian Cottescu și Dan Damian (Andrei) : Lucia Maria (Ilinca). V. Tastaman și Maria Marsellos (Fira) ; Mircea Basta (Zamfir) ; Mimi Enăceanu și Aurora Șotropa (Tinca lui Băluță).

Încă o piesă despre colectivizare, încă un document artistic despre prefacerile revoluționare săvîrșite în viața poporului nostru în ultimii cincisprezece ani. În suita pieselor de teatru pe tema socializării agriculturii, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, cea dintîi premieră a Teatrului Municipal din stagiunea aceasta, prezentată în Decada Culturii, ocupă un loc special, după cum în dramaturgia autoarei piesa aceasta reprezintă un nou stadiu de afirmare.

Autoarea își restrînge, în această piesă, orizontul de observație și își centrează interesul asupra vieții unei singure familii de țărani, asupra lui Vlaicu și a lor săi. Piesa capătă caracter de generalizare prin analiza atentă, aplicată, a psihologiei țăranului mijlocaș și își extinde forța mobilizatoare și educativă prin datele sigure cu care tipizează această categorie socială.

Lupta pentru formarea conștiinței de clasă a țărănimii muncitoare constituie de fapt obiectivul majorității pieselor închinate colectivizării, iar explicarea instinctului de proprietate al mijlocașului oferă material dramatic mai tuturor acestor piese.

Lucia Demetrius nu merge deci pe drumuri neumblate ; ea adîncește însă în chip creator căile de acces către înțelegerea acestei mentalități specifice și dă „dramei" mijlocașului finalitatea ei logică, cerută de istoria victorioaselor vremi pe care le trăim.

Ca și în penultima sa piesă, *Arborele genealogic*, Lucia Demetrius a reușit și aci să creeze în jurul personajului central, în jurul omului tare și sigur de el, stăpîn pe viața și aspirațiile întregii sale familii, o atmosferă de subordonare, la care consimt, împotriva realelor dispoziții temperamentale, toate celelalte personaje. În umbra lui Vlaicu gravitează deci și certăreața lui nevastă, Ana ; de mentalitatea lui îngustă, de interesele sale materiale, sînt legate, pînă la un moment dat, acțiunile fiului său Toader, care argățește de pomană ani de zile la un unchi chiabur și necinstit, în speranța deșartă că îi va moșteni averea ; de calculul meschin al lui Vlaicu e condiționată un timp și lipsa de hotărîre de a intra și a lucra în colectivă a celuilalt fecior, Andrei, cel „moale" și fără drept de replică în fața tatălui.

Singurul dintre feciorii lui Vlaicu care se opune deschis, cu demnitate și curaj, acestei autorități abuzive este cel de-al treilea fecior, Mitru, personaj înaintat al piesei, pe umerii căruia autoarea lasă greaua sarcină de lămurire ideologică și de eliberare morală a celorlalți membri ai familiei. Înfrînt în pretențiile sale absurde de stăpîn al vieții altora, „trădat" și de ultimul său ajutor, care intră de asemenea în colectivă, descoperit în propria lui dîrzenie sufletească de femeia care l-a iubit în tinerețe, Vlaicu înțelege singur adevăratul său rost în marea familie a colectiviștilor, în care-l cheamă cu hotărîre propriii lui copii.

Piesa, după cum se vede, e construită pe o linie ascendentă simplă, mesajul de încredere în forțele noului transmițîndu-se cu putere aproape în fiecare scenă, pentru ca să culmineze, așa cum era de așteptat, cu rezolvarea finalului. Aceasta, ni se pare, a constituit principalul merit al piesei : pasul înainte pe care-l realizează, cu această lucrare, Lucia Demetrius. S-ar putea obiecta autoarei că și-a menținut eroii în izolare față de vibranta realitate a satului, despre care nu răzbesc în scenă decît ecouri politice aduse în discuție de cele două personaje destul de schematice și ele, Tinca și Zamfir, și create parcă anume cu acest scop.

S-ar putea discuta asupra oportunității caracterului discursiv al unora din replicile „pozitivilor", Fira sau Mitru ; despre tendințele de poetizare cu orice preț a dialogului dintre cele două cupluri de îndrăgostiți (Fira-Andrei ; Tinca-Mitru). Dincolo de aceste laturi, Lucia Demetrius dovedește însă cu această piesă — nu numai cunoașterea lumii sătești și o deosebită înțelegere față de eroii săi, ci și, ceea ce e esențial, o participare sinceră, plină de afecțiune și entuziasm, la descrierea lor dramatică. Să adăugăm la aceasta încă un fapt : recunoscutele sale posibilități de sezisare psihologică, subtilitatea cu care ne-a obișnuit să-și considere personajele. Lucia Demetrius le însoțește, de această dată, de o vervă dramatică deosebită, de o dezinvoltură a replicii pe care le bănuim iscate exclusiv de suflul de încredere cu care-și întovărășește

www.cimec.ro

Scenă din actul I

personajele de la prima lor apariție în scenă.

Valorile textului au fost evidențiate în spectacol de regia lui Horea Popescu. Regizorul care a pus în scenă în stagiunea trecută, cu succes, *Răzeșii lui Bogdan*, își verifică o dată mai mult virtuțile sale de artist cunoscător al sufletului țăranului nostru, al satului romînesc, în special în această perioadă istorică a evoluției sale. Calitatea de bază a viziunii regizorale este că a făcut să evolueze pe scena Municipalului, țărani adevărați ai zilelor noastre; că a ocolit pericolul pitorescului de fațadă, al idilizării anumitor situații, la care se preta uneori textul. Decorurile și costumele (scenografia, N. Savin) s-au acomodat acestei viziuni sobre, dar expresive. Aceasta, ca o primă trăsătură a realizării regizorale; a doua, nu mai puțin importantă, este că Horea Popescu a știut să imprime întregului spectacol un puternic suflu de optimism, a făcut ca replicile colțuroase ale lui Vlaicu să fie spuse pe un ton hîtru, a lăsat pe Mitru să-și înfrunte tatăl cu zîmbetul pe buze și cu inima deschisă, iar Ilincăi, soției acestuia, i-a păstrat, în ciuda înțepăturilor veninoase ale soacrei sale, mereu forța luminoasă și cuvîntul blajin. De altfel, intențiile regizorale au și fost excelent servite de o distribuție sudată în ansamblul său pînă la ultimul detaliu. Nu se poate concepe desigur nivelul artistic al acestui spectacol, fără admirabila vitalitate scenică a lui Ștefan Ciubotărașu, fără cunoscutele și mereu proaspetele sale posibilități de explorare a sufletului uman, fără măsura mereu nouă cu care-și dozează umorul.

Nu se poate vorbi, de asemenea, despre succesele acestui spectacol, fără a sublinia valorosul aport al interpretării tinerilor și talentaților actori ai Municipalului, Octavian Cottescu (Andrei) și Petre Gheorghiu (Mitru), maniera deosebită cu care au știut să contureze destinele diferite și totuși comune ale celor doi feciori ai lui Vlaicu. Reținem de asemenea vina de autenticitate emoțională a lui Benedict Dabija, în rolul lui Toader, argatul păcălit, salvat prin autoconvingerea asupra perspectivei muncii elibe rate; suculența replicilor sale și forța de interiorizare care încălzește contururile personajului. Nu se pot, de asemenea, omite grația, nici puritatea cu care Lucia Mara colorează personajul Ilincăi și nici degajarea, poate puțin prea „învățată" și livrescă, a Vasilicăi Tastaman în rolul bătăioasei Fira, după cum trebuie remarcate cu interes realizările ușor caricaturale ale Mariettei Rareș (nevasta lui Vlaicu) și Chiriță Misail (cumnatul Toma). În apariții episodice, Mimi Enăceanu (Tinca) și Mircea Bașta (Zamfir) se integrează în atmosfera de sinceritate și lipsă de artificiu care stăpînește întregul spectacol. În general, o remarcabilă realizare de artă cu care Teatrul Municipal și-a deschis promițător noua stagiune.

Angela Ioan

www.cimec.ro

O CRONICĂ A ZILELOR DIN AUGUST 1944

Teatrul Secuiesc de Stat din Tg. Mureș: *Arcul de triumf* de A. Baranga

Premiera : 19 august 1959. Regia : Vlad Mugur. Decoruri și costume : Jules Perahim. Distribuția : Köszegy Margit (Valeria Zapan) ; Mogyorósi Győző (Dr. Sava Zapan) , Borovski Oszkar (Ageamolu) ; Mende Gaby (Jeni) ; Sarlai Imre (Mayer Bayer) ; Lantos Béla (Titu Priboiești) ; Tamás Ferenc (Fanache Verzea) ; Gömöri Emma (Zinca) ; Erdös Irma (Magda) ; Csorba András (Matei) ; Tóth Tamás (Tudose) ; Kiss Lászlo (Oprișan) ; Nagy Iózsef (Gligore) ; Kovács György (Ciolac) ; Ferenczi István (Tătaru) ; Jeney Ottó (Von Stumm) ; Lohinszky Loránd (Klemm) ; Gyarmati István (Miluță Jipa) ; Nagy Imre (Panait) ; Suba Endre (Primarul) ; Kellán Sándor (Președintele tribunalului) ; Tarr Lászlo (Ionescu) ; Nemes Sándor (Manole) ; Varga Iózsef (Dudă) ; Faluvégi Lajos (Dominte) ; Bedö Ferenc (Ion) ; Sinka Károly (Soldatul sovietic).

Invitați la Tg. Mureș să contribuie la realizarea spectacolului festiv *Arcul de triumf* — prin care teatrul de acolo a cinstit cea de a 15-a aniversare a Eliberării — regizorul Vlad Mugur și scenograful Jules Perahim au căutat să dea o versiune scenică plină de prospețime și de actualitate, potențind toate valorile textului și ținînd seama de factura acestuia.

Piesa lui Baranga e, mai degrabă, o *narațiune*, o înfățișare epico-dramatică a uneia din multiplele acțiuni patriotice, conduse de partid, care au dus la înfăptuirea Eliberării. Cu alte cuvinte, e o *cronică* a zilelor din preajma lui 23 August 1944. Caracterul acesta de cronică a fost fixat și subliniat cu multă pregnanță în cadrul plastic al spectacolului. Plecînd de la o sugestie a textului (atît grupul fugarilor, în frunte cu generalul Ageamolu, cît și cel al comuniștilor, condus de Magda, consultă, în tablourile 1, respectiv 2, harta operațiunilor militare), Jules Perahim a proiectat întreaga desfășurare a piesei pe o imensă hartă a Europei, ca fundal permanent, luminînd ingenios în momentele potrivite, porțiunea din jurul Carpaților, adică însuși locul geografic al acțiunii. Printr-o asemenea soluție plastică, Perahim a asigurat *Arcului de triumf* o mai mare anvergură, închipuind piesa ca pe unul din multiplele documente dramatice europene ale supremei încleștări pentru doborîrea fascismului, pentru libertatea popoarelor. Deasupra fiecăreia din cele patru ambiante (casa Zapan, casa conspirativă a Magdei, siguranța, casa lui Mayer Bayer) stă, tot ca element fix, un medalion ornamental în care e înscris anul 1944, subliniindu-se astfel încă o dată caracterul de cronică al lucrării dramatice. În tratarea decorului propriu-zis, Perahim a mers pe calea unei stilizări și esențializări sobre, atît în liniile și volumele panourilor sau ale recuzitei, cît și în culoare, folosind lumina în tonuri fundamentale de albastru, alb și purpuriu. Pentru teatrul din Tg. Mureș, decorul lui Jules Perahim a constituit o sensibilă și, am zice, necesară înviorare față de scenografia din ultimul timp, amenințată — cu unele excepții — de o rutină în sens naturalist.

Vlad Mugur a știut să grefeze cu expresivitate jocul actoricesc pe acest excelent cadru plastic, izbutind — la rîndul lui — să stabilească și regizoral stilul de cronică al spectacolului. În sensul acesta, sarcina lui Mugur a fost de a crea, din gesturi și atitudini cotidiene, *portrete* dramatice care să populeze viabil narațiunea cronicărească de pe scenă. Regizorul a propus, astfel, celor mai multe dintre personaje soluția compoziției, creînd un fundal omenesc divers și colorat, din care a desprins cu pregnanță figura nobilă a Magdei, a lui Oprișan sau a Valeriei. Conflictul dramei a luminat în felul acesta nu numai pozițiile ideologice, politice, antagoniste, ale celor două tabere — comuniștii, de o parte, și burghezo-moșierimea, de cealaltă — ci și cele morale, de caracter, ale acestora, subliniind calitatea umană superioară a luptătorilor patrioți și satirizînd — în conformitate cu intențiile textului — marasmul burgheziei și moșierimii, care, la 23 August 1944, urmau să primească o lovitură hotărîtoare. Asigurînd fiecărui personaj un profil net — ca într-o frescă — regia n-a neglijat, pe de altă parte, mersul dramatic al acțiunii, dozîndu-i cu măsură alternativele momente de urgență (ridicola precipitare a „fugarilor" din tabloul 1), de calmă cumpănire a situației (tabloul 2, în casa conspirativă), sau de teroare (tablourile 3 și 5, la siguranță), de suspensie dramatică (îngrijorarea Magdei, în tabloul 4) sau de ușor lirism (în același tablou). De remarcat, de asemenea, e realizarea finalului, unde cu cîteva personaje doar, regizorul a compus un tablou plastic emoționant, profilînd figura lui Oprișan, a Magdei și a Soldatului sovietic, ca și cele ale muncitorilor înarmați, prinși în plină lumină și proiectați pe fundalul inundat de purpuriul zorilor care s-au înălțat în măreața zi de 23 August 1944.

Interpretările actoricești au fost, în marea lor majoritate, de foarte bună calitate, chiar

www.cimec.ro

Mende Gaby (Jeni) și Kovács György (Ciolac)

★

dacă unele n-au fost susținute mereu cu aceeași intensitate și stil. Se cuvine amintită, printre cei dintîi, Erdős Irma, care, în special în primele tablouri, a dat un relief deosebit Magdei, prin căldura, prin echilibrul și chiar forța dramatică împrumutate personajului. Spre final, în schimb, interpreta și-a diminuat tonusul dramatic, lăsînd impresia că în tabloul de la Mayer Bayer, luptătoarea a cedat prea mult îndoielii semănate de trădarea lui Matei. (Aceasta, după scena înfruntării cu Matei, jucată cu suficient dramatism.) Csorba András a construit cu finețe psihologică figura trădătorului Matei, căruia i-a subliniat și micimea sufletească, și panica răspunderilor viitoare, și cruzimea disperată cu care-și vinde tovarășii și pe propria lui soție.

În Valeria Zapan, Köszegy Margit a întruchipat o mamă sensibilă și plină de demnitate omenească și patriotică, deși construcția rolului a apărut, în ansamblu, prea sumară, nepotențată la maximum de resursele binecunoscute ale actriței. Dimpotrivă, Kovács György a compus cu mare abundență de mijloace tipul călăului Ciolac, șeful siguranței. Artistul și-a trecut personajul printr-o întreagă gamă de nuanțe și de ipostaze, concepîndu-l — spre deosebire de alte interpretări anterioare ale lui Ciolac — cu mijloace din cele mai subtile și rafinate. Ciolac a apărut astfel inteligent, flexibil, neprevăzut, și am găsit că e o versiune interesantă și inedită. Totuși, trebuie arătat că în prima parte a rolului (tabloul 3), Kovács și-a supralicitat compoziția, în sensul unei satirizări excesive, făcute pe alocuri cu atitudini și gesturi exterioare, lipsite de semnificație. În actul III, însă, interpretul și-a cîștigat adevărata măsură, creînd momente de autentică valoare artistică.

www.cimec.ro

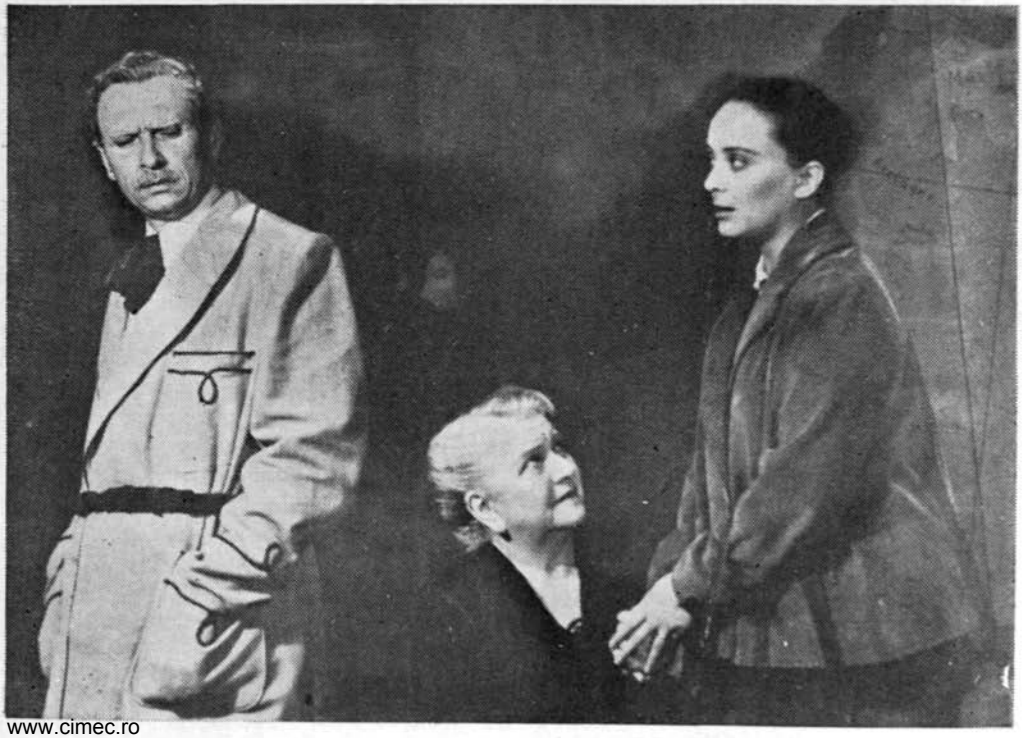
Ținînd în primul rînd la exprimarea omeniei și nobleței de caracter a lui Mayer Bayer, ceea ce e meritoriu, Sarlai Imre a neglijat în parte să dea personajului savoarea hazlie, cerută de text. Mayer Bayer a apărut astfel cu o demnitate resemnată, întrucîtva prea trist, fără scînteile de duh cu care ne-a obișnuit, de pildă, interpretarea lui Jules Cazaban. Expresiv satirizat, personajul înfățișat de Lantos Béla (Titu Priboiești), în timp ce ofițerul S.S. (von Klemm), interpretat de Lohinszky Loránd, a fost palid schițat în raport cu talentul actorului, capabil de compoziții din cele mai izbutite.

Deși a avut un rol de redusă participare la dialog, Kiss László a fost, pentru noi, adevărata revelație a spectacolului, tocmai pentru că a izbutit să marcheze semnificația și statura eroică a lui Oprișan, dincolo de datele oferite de text. Figura muncitorului comunist Oprișan, a luptătorului neînfricat pentru libertatea și fericirea poporului, a dobîndit, grație interpretării lui Kiss, o măreție demnă și foarte prețioasă în spectacol. E un exemplu de realizare actoricească pe *semnificația*, pe *mesajul* personajului, care depășește dimensiunile mai mult sau mai puțin reduse ale textului vorbit.

Spectacolul regizat de Vlad Mugur, în decorurile lui Perahim și cu participarea dăruită a întregului colectiv artistic și tehnic, a pus în valoare piesa lui Baranga, evidențiindu-i actualitatea și trăinicia în timp. Dialogul a răsunat proaspăt, bogat în idei și înțelesuri, scris parcă în ajunul marii sărbători. Pentru Teatrul Secuiesc din Tg. Mureș, *Arcul de triumf* înseamnă un pas înainte în asimilarea valorilor certe ale dramaturgiei noastre originale, ca și în arta spectacolului. Se poate spune că teatrul din Tg. Mureș a sărbătorit marea zi a Eliberării printr-un spectacol de înaltă ținută patriotică și artistică, făcîndu-se ecoul și cronica incandescentelor clipe cînd partidul a dus poporul nostru la strălucita biruință de la 23 August 1944.

Fl. P.

Scenă din actul I



www.cimec.ro

Teatrul Tineretului: *Ediție specială* de Mariana Pîrvulescu

Premiera: 22 august 1959. Regia: N. Massim. Decoruri și costume: I. Mitrici. Distribuția: Al. Ciprian (Horia Pascu); Liliana Țicău (Ileana Gheorghiu); Florin Vasiliu (Ion Aldulescu); Cornel Gîrbea (Neculai Apetrei); Ion Ciprian (Tudor Leahu); George Păunescu (Andrei Munteanu); Mircea Anghelescu (Ghiță Marieș); H. Polizu (Moș Aron); Gh. Mihalache (Textilistul); Mișu Andreescu (Sandu); Vasile Dinescu (Un utecist); George Costin (Buzatu).

Piesa Marianei Pîrvulescu ne introduce în atmosfera zilelor revoluționare de după 23 August 1944, în atmosfera neuitatelor zile de luptă ale comuniștilor pentru instaurarea regimului democrat-popular.

Sîntem în redacția ziarului regional de partid „În zori", într-o capitală de județ prin care a trecut frontul. Redacția trăiește, învață și luptă, muncind zi și noapte, în condiții deosebit de grele, pentru ca adevărul, cuvîntul Partidului Comunist să pătrundă în mase. Zile de luptă împotriva opoziției partidelor istorice și a grupurilor lor huliganice, pentru sprijinirea acțiunilor țăranilor în înfăptuirea reformei agrare.

Tinerii redactori ai ziarului, în majoritatea lor uteciști, sînt surprinși în momente de frămîntare permanentă, în momente de clarificare și călire a propriilor lor convingeri, în momente de luptă, nu numai cu peniță, ci și cu arma; nu numai în redacție, ci și pe teren, pe baricade. Și, tot astfel cum redactorii părăsesc redacția pentru a lupta, pentru a apăra ceea ce scriu, ceea ce îi învață partidul, tot așa cum redactorii se transformă în luptători — și luptătorii se transformă în redactori.

Țăranul Neculai Apetrei, vechi corespondent al ziarului, aduce vestea crimelor făptuite împotriva țăranilor în satul Ivești, de jandarmii conduși de vătaful Buzatu. Din povestirea lui ia naștere articolul demascator pe care ziarul îl publică, articol scris de Neculai, devenit ziarist, articol care va sprijini acțiunile revoluționare ale țăranilor. A doua zi, în oraș, muncitorii fabricii de bumbac descoperă în baloturi arme ascunse, pentru a fi folosite de reacțiune împotriva maselor populare; armele sînt ridicate de către un necunoscut; tot în aceeași zi, sediul clubului țărăniștilor e devastat provocator chiar de ei, pentru ca vina să cadă asupra comuniștilor; un om — iarăși necunoscut — este surprins sustrăgînd documente importante. Din descrierea hoțului și a celui care a luat armele, Neculai recunoaște pe instigatorul măcelului de la Ivești, pe Buzatu. Porniți pe urmele acestuia, redactorii îl prind și hotărăsc publicarea documentelor, dovada acțiunilor provocatoare ale reacțiunii. Bandele de huligani răspund asediind redacția; tinerii nu precupețesc nici un efort, și cu toate că tocmai în acest moment, redacția descoperă în sînul ei caracterul defetist al lui Ghiță Marieș, ziarul apare la timp. Dar, în toiul luptei dintre muncitorii veniți în ajutorul gazetei lor, și huligani, un glonte doboară pe utecistul Ion în momentul în care acesta răspîndește foile proaspăt ieșite din rotativă. Redacția pierde un om de nădejde, dar munca eroică a tinerilor gazetari e încununată de izbîndă: se anunță legiferarea reformei agrare și proclamarea guvernului de largă concentrare democratică. Articolul de fond care consemnează victoria comuniștilor îl va scrie noul redactor, țăranul Neculai; redacția continuă lupta.

Mariana Pîrvulescu și-a conceput piesa ca pe o paralelă între viață și ziar, urmărind continuu reflectarea evenimentului social în atitudinea tinerilor ziariști, în formarea caracterelor lor.

Evocînd lupta, munca, gîndurile și idealurile acestor uteciști, piesa demonstrează rolul activ al presei comuniste în înarmarea ideologică și în transformarea etică și politică a oamenilor.

Prima impresie pe care o degajă piesa *Ediție specială* este aceea a autenticității faptelor pe care le relatează. Apare evident faptul că tînăra autoare a trăit și a participat la aceste acțiuni ale uteciștilor, că ea a cunoscut frămîntarea momentului istoric, patosul lui revoluționar; este, de asemenea, evident că autoarei îi sînt familiare eroismul uteciștilor, romantismul lor, atmosfera și febrilitatea caracteristice unei redacții din acea vreme.

Se simte în piesă suflul realității istorice, procesul de transformare și de creștere a uteciștilor luptători. Se simte entuziasmul, ca și combativitatea acestor dîrji și visători redactori, conștienți de misiunea lor ideologică.

Relatarea exactă, autentică, replica scurtă, vie, fișa biografică și caracterologică precisă a eroilor dovedesc spiritul de observație ascuțit al martorului ocular, pana ziaristului. Faptele trăiesc însă în amintirea autoarei și sînt prezentate gazetărește ... „din mers", oarecum la modul brut. Toate acestea trădează pe debutantul în

www.cimec.ro

Scenă din spectacol

teatru, căci, dramaturgic, piesa Marianei Pîrvulescu nu e deplin realizată.

La insuficiența unui conflict central, se adaugă și lipsa unei mai adînci explorări a universului moral al eroilor. Pentru culoare, autoarea însăilează o idilă între Ion și tînăra redactoare Ileana. Pentru variație, unul dintre redactori, Ghiță Marieș, afișează neîncredere în lupta ziarului, confuzie ideologică, fapt pentru care e alungat. Dar fisurile piesei sînt mai mari la capitolul construcției dramatice, capitol în care autoarea recurge la facilități și efecte-surpriză, neconsistente, neconvingătoare. Planul al doilea al acțiunii, fundalul social ce determină acțiunea dramei, este adus forțat în scenă: același Buzatu este recunoscut ca fiind autorul tuturor provocărilor.

Pentru ca lucrarea să se fi acordat cu genul căreia i s-a dedicat, ar mai fi trebuit un plus de fantezie în îmbogățirea substanței faptelor, ideilor și caracterelor, un plus de poezie, care să fi făcut ca relatarea gazetărească să devină dramatică, să devină o piesă, adică un fapt de viață, în stare a fi retrăit și în stare să emționeze.

Această pulsație, această vitalitate ne așteptam să le vedem realizate — ca primă sarcină a regizorului și actorilor — măcar în spectacol. Din nefericire, însă, nici spectacolul Teatrului Tineretului nu a răspuns suficient acestei cerințe. Textul a sunat, aci, mai ales în ultimele acte, alb, monoton; replicile n-au căpătat semnificații determinante în evoluția caracterelor sau a conflictului.

Ceea ce nu a sezisat regizorul N. Massim în piesa Marianei Pîrvulescu, a fost ritmul interior al personajelor și al evenimentului istoric. Acțiunea grupului de redactori este de fapt, în condițiile istorice date, o acțiune eroică. Eroismul uteciștilor nu este însă un eroism de bravadă, nu este pur romantic, ci prin excelență politic și patetic.

Regizorul a subliniat însă în spectacol prea puțin acest eroism, această tensiune revoluționară, lăsînd, ori — poate, furat de tinerețea eroilor — cerînd chiar ca toată acțiunea piesei să apară ca o acțiune... băiețească. Pedalarea pe atributul exterior al tinereții, pe o anumită vioiciune fizică a interpreților, a diminuat maturitatea și gravitatea misiunii politice a tinerilor gazetari, importanța existenței și apariției unui organ de presă al partidului. La acest lucru a contribuit și distribuirea lui Al. Ciprian, în rolul redactorului-șef Horia. Actorul, contraindicat prin însești datele inițiale ale personajului, l-a interpretat pe

www.cimec.ro

Horia cu un surprinzător calm, care friza indiferența (și nu hotărîrea sau maturitatea, cum probabil a intenționat), debitîndu-și partitura la un ton declamator și fals retoric. Or, Horia nu este numai redactorul-șef, nu este numai o funcție; Horia este ideologul redacției — comunist și vechi ilegalist —, el reprezintă cuvîntul partidului. Această calitate, interpretul n-a izbutit s-o trăiască artistic și nu a știut să o realizeze nici în raport cu ceilalți protagoniști — membri ai redacției — care s-ar fi cerut să apară uniți în jurul lui, dar care, lipsiți de forța unificatoare a redactorului-șef, au acționat independent, spărgînd unitatea colectivului redacțional și actoricesc, căutînd, pe măsura forțelor proprii, să se individualizeze, unii mai mult (I. Ciprian, Mircea Anghelescu), iar alții mai puțin (C. Gîrbea și G. Păunescu). Singurii care ne-au amintit că trăiesc, și că trăiesc nu numai pentru apariția gazetei lor, în care cred și pentru care luptă, ci și pentru o cauză socială, au fost Liliana Țicău și Florin Vasiliu. Liliana Țicău a împrumutat neobositei redactoare Ileana Gheorghiu farmec și candoare juvenilă, dar și entuziasmul luptătoarei active; Florin Vasiliu a întruchipat luminoasa figură a utecistului Ion cu permanentă vibrație interioară, dezinvoltură și sinceritate.

Revenind la concepția regizorală a spectacolului, trebuie să remarcăm lipsa de claritate scenică cu care regia a marcat importantele etape ale desfășurării acțiunii (vestea crimelor de la Ivești; numirea lui Neculai ca redactor, moartea lui Ion etc.), etape existente în text, care pretindeau o gradare a tensiunii climatului revoluționar în care acționează uteciștii. Spectacolul a avut o desfășurare ușor liniară, aritmică (cu toate că au fost eliminate pauzele dintre acte). Sincronizarea misiunii ideologice a redactorilor cu abnegația muncitorilor tipografiei și cu evenimentul social care impulsionează munca redacției, a fost escamotată. Un singur exemplu: Horia intră rănit în redacție și grăbește tipărirea documentelor demascatoare; localul redacției este efectiv asediat, dar redactorii, cu un aparent calm, vrînd să nu sezizeze pericolul ce-i așteaptă, lucrează intens. În această clipă de mare tensiune, defetistul Ghiță părăsește fricos colectivul, etalîndu-și apoi cinic neîncrederea. În spectacol, Alexandru Ciprian șade doborît pe un scaun în prim plan, cu spatele la public (?!) și împarte cu o voce muribundă, într-o atitudine imobilă, sarcini importante, discutînd însă cu aprindere atitudinea lui Ghiță. De departe, de-afară, se aud murmure și geamuri sparte, iar în scenă se aruncă pietre (erau absolut necesare?). Accentul regiei cade pe discuția Horia-Ghiță și nu pe faptul că, în toiul asediului, tinerii grăbesc tipărirea gazetei pe care Ion, riscîndu-și viața, o distribuie în mase de pe balcon. Este momentul culminant al piesei, momentul eroic, apoteotic chiar, după care proclamarea guvernului democratic vine ca o încununare, ca o victorie. Acestui moment de „tragedie optimistă" i-au lipsit în spectacol, și poezia tragică, și suflul romantic-revoluționar, el fiind transmis la un registru cu tonalități minore, apatice.

Pentru că unele valențe pozitive ale spectacolului au trecut totuși rampa, așteptăm îndreptările cuvenite și posibile în text și în spectacol, cu convingerea că începutul stagiunii ne va oferi astfel, pe scena Tineretului, spectacolul tineresc așteptat cu ocazia premierei din Decadă.

Emil Riman

O EVOCARE ȘI UN AVERTISMENT

Teatrul Evreiesc de Stat din București: *Opinia publică* de Aurel Storin

Premiera: 22 august 1959. Regia: Franz Auerbach. Decoruri și Costume: Adina Reich și Dan Nemțeanu. Distribuția: Mano Rippel (Autorul); Sevilla Pastor (Nevasta); Samuel Fischler (Bărbatul); Mauriciu Sekler (Moșul); Carol Marcovici (Pictorul); Ofelia Strul (Anita); Sami Godrich (Tînărul); Isac Casvan (Judecătorul); Isac Havis (Rudenko); Benno Popliker (Jackson); Moise Bălan (Schawcross). Elias Bercovici (Menthon); Sedy Glück (Femeia); Abrașa Goldiner (Actorul); Ozy Segally (Nebunul); Tobias Bălan (Primul judecător); Suly Roizen (Al doilea judecător); Doly Schreiber (Al treilea judecător); Willi Rieber (Al patrulea judecător); Heni Lewis Rieber (Cîntăreața); Iulian Schwartz (Un singuratic); Willi Becker (Circiumarul); Lupu Bercovici (Chelnerul); Solomon Cheptenaru (Unul); Carol Feldman (Altul).

Piesa lui Aurel Storin, *Opinia publică*, subintitulată „piesă ziaristică", își propune să demonstreze că opinia publică — voința oamenilor simpli și cinstiți din lume — reprezintă o forță de neînvins și că este capabilă să rezolve în favoarea ei problemele păcii și ale războiului. Piesa este un apel și în același timp un avertisment.

www.cimec.ro

Scenă din spectacol

Un apel la solidaritate și la luptă împotriva forțelor războiului. Un avertisment: „Oricum, opinia publică este o realitate. O realitate care se va întoarce totdeauna împotriva acelora care nu vor ține seamă de ea".

Construită pe ideea că fiecare om a fost, într-o mare sau mai mică măsură, o victimă a războiului, că povestea vieții fiecărui om poate constitui „cel mai puternic act de acuzare din cîte s-au întocmit vreodată", piesa se prezintă ca un triptic: trei incursiuni în viața a trei oameni, trei sondaje în trecut, menite să readucă în memoria spectatorilor cîteva pagini din istoria sîngeroaselor zile pe care le-au trăit sub apăsarea fascistă. Corul — care simbolizează opinia publică — comentează la sfîrșitul fiecărei evocări faptele prezentate, ia atitudine, exprimă voința de a nu mai tolera repetarea lor.

Caracterul vădit agitatoric al piesei impunea în spectacol o modalitate scenică corespunzătoare.

În spectacolul Teatrului Evreiesc de Stat, regizorul Franz Auerbach, înțelegînd această cerință, nu a prezentat faptele prin prisma celui care, îngrozit de aducereaaminte a fărădelegilor săvîrșite de fasciști, se simte strivit de ele, incapabil de luptă. Firul evocării, pe care o realizează scenic, este străbătut de un permanent îndemn la luptă și nu are, în ciuda faptelor, nimic deprimant.

Personajele, care își povestesc viața și care acuză în numele victimelor, care le-au fost frați, surori sau fii, păstrează, în interpretarea Sevillei Pastor (Nevasta), a lui Mauriciu Sekler (Moșul) și a lui Carol Marcovici (Pictorul), o ținută demnă. Ele încetează de a mai fi, la rîndul lor, victime, arătîndu-se în fața noastră sub chipul unor oameni în stare să lupte împotriva celor care vor să reediteze ororile despre care depun mărturie. Interpreții citați și-au construit rolurile pe linia unei extreme simplități. Povestirile lor — acele fragmente care se adresează direct publicului — sînt făcute cu stăpînire, cu multă luciditate, avînd caracterul unor mărturisiri pe care le faci unor oameni apropiați. În acest mod se realizează în aceste fragmente, prin contrast, efecte tragice mult mai puternice.

Ochii mari, uscați de lacrimi și plini de întrebări (Oare a fost drept să se întîmple așa?) ai Nevestei (Sevilla Pastor), accentele de cald umanism din interpretarea lui Mauriciu Sekler, vocea și atitudinea hotărîtă a Pictorului (Carol Marcovici) transmit în egală măsură mesajul mobilizator al textului, acuzînd, arătîndu-i cu degetul pe făptași, înfierîndu-i și exprimînd discret, calm, fără tulburare, dar cu multă hotărîre, voința de a pune stavilă unui nou război.

Se cuvine, de asemenea, a fi subliniate siguranța și promptitudinea intervențiilor lui Mano Rippel, interpretul Autorului,

www.cimec.ro

care a relevat şi a pus în valoare cu talent forţa polemică a textului.

Tonul în care se deapănă cele trei retrospective este extrem de sobru şi de reţinut. Credem însă că regizorul, preocupat într-o prea mare măsură de a obţine această linie în interpretare, a înlăturat din povestire (atunci cînd cele trei personaje principale, nemaiadresîndu-se direct publicului, reconstituie faptele petrecute cu ani în urmă) tonurile calde, patetice, generatoare de emoţii, care n-ar fi trebuit să fie neutralizate. Acest lucru apare cu evidenţă mai ales în tablourile 1 (internarea în ghetto) şi 4 (scena din închisoare). Aceste secvenţe sînt redate fără realizarea unei atmosfere adecvate, apărînd, prima ca o relatare rece, uscată, a doua ca una retorică, golită în egală măsură de accentele emoţionale.

Formula agitatorică cerută de piesă şi care a fost, aşa cum am văzut, înţeleasă de regizor, nu a fost servită cu consecvenţă. Corul plasat în fundal, imobil, în dosul unei perdele de tul slab luminată, nu sugerează forţa pe care ar fi trebuit s-o arate „opinia publică". S-ar fi cerut, poate, în limitele textului, o desfăşurare mai amplă, care să dea rezonanţe mai puternice intervenţiilor pe care le face. Elementele de decor (scenografia este semnată de Adina Reich şi Dan Nemţeanu) sînt simple, puţine la număr, îndeajuns de sugestive. Întreaga acţiune este proiectată pe un fundal de întuneric, care conferă faptelor un accent de gravitate în plus şi caracterizează cadrul istoric sumbru pe care s-au desfăşurat. (Cu atît mai mult s-ar fi cuvenit ca intervenţiile corului, spărgînd acest zid de umbre şi de întunecimi care înconjoară din toate părţile personajele, să aducă o izbucnire de forţă şi de lumină, întărind cu un accent suplimentar şi intenţiile şi realizarea regizorală.)

I. Rusu

IMPERFECŢIUNEA TEXTULUI — INCONSISTENŢA SPECTACOLULUI

Teatrul Muncitoresc C. F. R. : *Descoperirea* de Paul Everac

Premiera : 23 august 1959. Regia : Lucian Giurchescu. Decoruri şi costume : Sanda Muşatescu. Distribuţia : N. N. Matei (Dincă Docan) ; Eugenia Eftimie (Fira) ; Magdalena Buznea (Nina) ; Ion Vilcu (Nelu) ; C. Ţăpîrdea (Pandele Brehui) ; Al. Azoiţei (Costică Brehui) ; Aurel Ghiţescu (Ştefan Irimia) ; Ernest Maftei (Anghel Căţuleanu) ; Sergiu Demetriad (Ilarion Bobe) ; Colea Răutu (Vasile Drugă) ; C. Gheorghiu (Ottokar) ; Gh. Dumbrăveanu (Haralambie) ; Ion Pascu (Inginerul Beuran) ; Radu Gh. Zaharia (Sandu) ; Mircea Gheorghiu (Pană) ; Petre Laurenţiu (Ordonanţa).

Paul Everac evocă în piesa *Descoperirea* evenimentele premergătoare marelui act de la 23 August 1944, un aspect al contribuţiei muncitorilor ceferişti la eliberarea ţării de sub jugul fascist. Se evocă în piesă dominaţia germană fascistă din timpul războiului, secătuirea ţării şi mizeria populaţiei, sînt redate acţiunile curajoase ale muncitorilor ceferişti dintr-o gară provincială, acţiuni menite să saboteze aprovizionarea frontului antisovietic, slăbindu-se în felul acesta rezistenţa armatelor lui Hitler şi Antonescu. Nucleul şi semnificaţia conflictului se află în procesul de transformare al lui Nelu Docan, fiul comunistului Dincă Docan, transformare la care obiectivul autorului se opreşte insistent, redîndu-l în prim-planuri dramatice. Sînt premise de la care poţi aştepta realizarea unei piese pătrunse de adevărul vieţii, emoţionantă şi convingătoare. Grija minuţioasă şi consecventă a autorului în ceea ce priveşte construcţia dramatică ar fi putut duce la o creaţie valoroasă. De ce, totuşi, firul emoţiei se curmă în unele episoade, de ce logica este contrazisă uneori, de ce participarea dăruită, pe care spectatorul o anticipează la gîndul că va urmări o pagină minunată din istoria luptei pentru libertate a poporului romîn, nu poate rămîne consecventă ? E limpede că textul a fost sudat în grabă şi, deci, prezintă fisuri. O mai completă şi precisă documentare, o mai atentă muncă în organizarea materialului dramatic ar fi dat piesei rotunjime şi ar fi ferit-o de unele inadvertenţe.

Asistăm, chiar de la început, la o şedinţă conspirativă în casa lui Docan. Comuniştii Dincă Docan, Pandele Brehui, Ştefan, Anghel, Ilarion pun la cale sabotarea aprovizionării frontului. Sînt acţiuni temerare, care cer spirit de sacrificiu. Şi totuşi, scena nu convinge. Discuţia este de circumstanţă, replica formală, conspirativitatea necesară e aparentă, iluzorie. Textul nu ne convinge că oamenii aceştia sînt capabili să înfrunte teroarea fascistă şi să acţioneze aşa cum acţionează. Autorul şi-a spus că trebuie să facă „ceva", şi a inventat cîteva fapte. Din crîmpeie de discuţie aflăm despre trenuri care explodează sau

www.cimec.ro

Scenă din actul I

deraiază, despre oameni care reușesc sau nu să se salveze :

DINCA : ...uitam : la 11 au sărit în aer două garnituri la Teleajen.
ȘTEFAN : Cu cine erau ?
DINCA : Într-a-ntiia era Șerban. Pe pod a frînat cu automatul. Al doilea venea de la Concordia la distanță mică, în viteză, cu mecanic de al lor. I-a tamponat. Au ars paișpe vagoane-cisterne.
ȘTEFAN : Șerban ?
DINCĂ : Teafăr. Îl dăm dispărut... (Actul I)

Credem că autorul greșește insistînd să desfășoare acțiunea piesei într-o singură zi, pentru că cele cîteva ore în care sînt plasate evenimentele prezentate în scenă sînt neîncăpătoare pentru materialul dramatic. Extinse pe o perioadă mai mare de timp, multe episoade ar deveni verosimile. Nu se poate imagina că, sub ochii ocupanților, modestul grup al ceferiștilor dintr-o gară oarecare reușește într-un timp atît de scurt să deraieze atîtea trenuri, să saboteze reparațiile în ateliere, să atace un tren militar german și să organizeze pe plan local insurecția. Din același motiv apare imposibilă transformarea vertiginoasă a lui Nelu Docan. Abia sosit de pe front, fiul lui Dincă este încă sub impresia grozăviilor războiului. Ani de-a rîndul a fost mințit și obligat să lupte pentru o cauză nedreaptă, otrăvit de propaganda antibolșevică. Oricît ar atîrna în balanță originea lui, locul de unde a pornit, dragostea pentru familie, fondul lui cinstit — dezintoxicarea și apoi aderarea lui totală la cauza comuniștilor nu se puteau face într-o zi.

Spre deosebire de *Ferestre deschise*, a doua piesă a lui Paul Everac, pe care și-o definește „reportaj dramatic" și unde prezintă crîmpeie de viață fugare, oameni schițați din cîteva trăsături, în *Descoperirea*, personajele se află într-o strînsă interdependență, condiționîndu-și reciproc acțiunile, urmărite cu o biografie mai precisă, oferind și perspectiva dezvoltării lor. Deși firul dramatic al acțiunii s-a proiectat pe planuri diverse, deși cîmpul de desfășurare al acestei acțiuni este destul de larg, în centrul piesei se află familia mecanicului ceferist Dincă Docan. Dincă, soția lui, Fira, copiii săi, Nelu și Nina, reține atenția în primul rînd, nu numai din punctul de vedere al cantității textului, ci și ca importanță în economia piesei. Dar autorul a încercat să coloreze chiar și personajele episodice, investindu-le cu trăsături menite să le diferențieze caracterele.

În opoziție cu comuniștii, cu muncitorii cinstiți care luptă pentru viitorul fericit al țării, apare Ottokar, ofițer german din ar-

www.cimec.ro

mata de ocupație. Ottokar trebuia să însemne întruchiparea militarismului și a fascismului german, figura odioasă a cotropitorului. Faptul că autorul a investit această fiară cu unele trăsături omenești, nu-i înnobilează cu nimic caracterul. Manierat, cult, dar gata să ucidă fără ezitare dacă „führerul" îi poruncește, gata să ardă orașe, să cotropească țări pașnice, Ottokar apare ca reprezentantul tipic al ofițerului fascist german. Din păcate, discuția cu Nelu Docan (actul III), discuție în care Ottokar face apologia războiului, încercînd să pledeze pentru „frumusețea" luptei „în sine", ca supremă filozofie, departe de a deveni hotărîtoare, e mai degrabă gratuită și împovărătoare în contextul acțiunii dramatice, după cum neconvingător este și actul de acuzare împotriva fascismului și a militarismului, rostit de Nelu. Discuția este interesantă, dar ruptă de structura generală a piesei și nu ajută la grăbirea deznodămîntului, dimpotrivă îl întîrzie. În fond, este vorba de lupta pe viață și pe moarte între două lumi, cu obiective mai imediate și mai concrete decît o abstractă discuție în contradictoriu (chiar dacă pătimașă) cu iz de filozofie metafizică.

Timpul foarte scurt de pregătire a spectacolului a dat totuși regizorului Lucian Giurchescu posibilitatea să se întrevadă și să se aprecieze viziunea justă. Se pot sezisa bunele intenții, conturul general al spectacolului, o remarcabilă privire de ansamblu și chiar grija pentru amănuntul semnificativ. Punerea în scenă este vioaie și subliniază inteligent momentele importante ale acțiunii. Dar, deși acordată în gamă majoră, orchestra vibrează pe o singură coardă. Tabloul este realizat în culori crude, din care lipsesc, deocamdată, umbre și nuanțe. Acest lucru este evident, mai ales în ceea ce privește interpreții. Personajele sînt privite mai mult din punctul de vedere al acțiunii lor; trăsăturile de caracter nu sînt totuși uitate. În comuniști ca Pandele (Constantin Țăpîrdea), de pildă, găsești căldura tatălui lovit năpraznic de moartea fiului său; pe Anghel (Ernest Maftei) nu-l părăsește umorul nici chiar în clipe grele; Inginerul (Ion Pascu) recomandă prudență, dar este alături de muncitori, pe care îi aprobă și-i sprijină; Costică (Alexandru Azoiței) se preface a fi ușuratic, dar se sacrifică fără ezitare. Se remarcă în interpretarea actorilor străduința de a traduce aceste trăsături, dar calea spre definitiva și completa descifrare a rolurilor nu a fost parcursă. Combativitatea și dîrzenia comunistului Dincă Docan, durerea de a-și vedea fiul departe de crezul și idealurile sale, insistențele și strădania de a-l cîștiga pe acesta pentru cauza sa dreaptă au apărut cu destulă putere în interpretarea lui N.N. Matei, deși egalitatea constantă a expresiei și a debitului vocal amenințau din cînd în cînd realizarea personajului. La Fira (Eugenia Eftimie), amprenta resemnării, trăsătură de altfel dominantă a ei, s-a făcut simțită cu o autentică vibrație interioară. Magdalena Buznea a avut misiunea grea de a o interpreta pe Nina, sora lui Nelu și fiica lui Docan, ea însăși utecistă. Nina trebuia să culeagă de la comandamentul german, servindu-se de simpatia lui Ottokar, informațiile prețioase pentru acțiunile comuniștilor. Totuși, funcția dramatică pe care autorul o încredințează Ninei este destul de firavă, nefiind servită de text, iar intenția de a prezenta o autentică utecistă rămîne nerealizată. Era de aceea firesc ca nici interpreta să nu reușească să suplinească deficiențele partiturii sale. Magdalena Buznea n-a avut la îndemînă stimulul textului pentru a marca un caracter, o evoluție, măcar treceri convingătoare de la aparenta frivolitate la seriozitatea politică cu care trebuia să contribuie la redresarea fratelui ei. Interpreta s-a păstrat, de aceea, cu o vădită tentă livrescă, la jumătăți de gesturi, de atitudini, de mișcări.

Într-o scurtă apariție, Colea Răutu a adus o prețioasă contribuție în spectacol, iar Alexandru Azoiței, Gheorghe Dumbrăveanu, Radu Gheorghe Zaharia și încă alții și-au dat aportul artistic cu decență și cu convingere partinică.

În conturarea personajului Nelu Docan, autorul n-a procedat cu destulă claritate, și în acțiunile acestuia rezidă încă destule confuzii. Interpretul (Ion Vilcu) a avut de luptat cu oscilațiile și lipsa de consecvență a personajului, descurcîndu-se uneori anevoie din acest labirint al contradicțiilor. Constantin Gheorghiu a încercat să adopte o atitudine critică față de rolul Ottokar, dar n-a pătruns în întregime și mai ales în adîncime personajul, n-a reușit să marcheze evoluția lui în desfășurarea acțiunii.

Decorurile semnate de Sanda Mușatescu amintesc linia sobră și stilizată a spectacolelor brechtiene: un fundal micșorat, prins ca o hartă, și cîteva elemente în față, peste care culoarea s-a așternut cu mare economie (alb-negru-roșu englez), înviorate numai prin petele de lumină. Rămînînd să reflectăm dacă formula decorurilor a fost cea mai potrivită genului piesei, remarcăm, totuși, că scenografia a fost interesantă, păstrîndu-se consecvent în același stil și cu planuri generoase pentru evoluția actorilor.

www.cimec.ro

Teatrul Muncitoresc C.F.R are meritul de a fi prezentat în Decada Culturii un spectacol cu premise promițătoare. Măreţului act al Eliberării i s-a închinat o piesă inspirată de aceste evenimente, dar lacunară şi nu îndeajuns de decisă în orientarea mesajului. Unele modificări în text şi definitiva punere la punct a spectacolului ne vor da, sîntem siguri, satisfacţiile artistice deocamdată promise.

Mihai Crişan

ÎN FORMULĂ AGITATORICĂ

Teatrul Armatei : *Din noapte spre zori* de Mircea Mohor

Premiera : 15 august 1959. Regia : Ion Şahighian. Decoruri şi costume : Dan Nemţeanu. Distribuţia : Dan Nicolae şi Gh. Cîmpeanu (Cerna) ; Gr. Anghel Seceleanu (Colonel Ispas) ; Ion Punea (Necunoscutul) ; Constantin Guriţă (Toma) ; Ion Petratu (Anton) ; Petru Popa (Vicol) ; George Negoiescu (Ichim) ; Nae Constantinescu (Ion) ; Mircea Medianu (Pavel) ; George Constantin (Sava) ; Eugenia Bosînceanu (Zamfira) ; Speranţa Voinescu (Maria) ; Mariana Opresçu (Ioana) ; Ion Pella (Primul muncitor) ; Maricel Laurenţiu (Al doilea muncitor) ; Lupu Vasile (Al treilea muncitor) ; Grigore Constantin (Al patrulea muncitor) ; George Sîrbu (Vasile) ; Constantin Brezeanu (Von Strockheim) ; Florin Stroe (Von Steier) ; Const. Vintilă (Regendorf) ; Valeriu Arnăutu (Auerkind) ; Toni Zaharian (Lichtenstein) ; Iulian Marinescu (Peter) ; Costel Zaharia (Von Steinmetz) ; Sebastian Radovici (Un ofiţer fascist rănit) ; Costin Dodu (Alt ofiţer) ; Mihai Herovianu (Un soldat) ; Dorin Moga (Siegfried) ; Lucian Dinu (Herman) ; George Ţurcanu (Ferdinand) ; Vasile Tonescu (Otto) ; Cornel Elefterescu (Alt soldat) ; Constantin Neacşu (Manitiu) ; Const. Irod (Panait) ; Mircea Corbu (Funcţionarul) ; George Manu (Intelectualul) ; Ion Radu (Ţăranul) ; Victoria Dobre (Eleva) ; Athena Marcopol (Femeia) ; Virgil Vasilescu şi Ion Igorov (Agenţii siguranţei).

Piesa de debut a lui Mircea Mohor e o continuă alternanţă de planuri : de o parte, comandamentul S.S. al trupelor germane dintr-o regiune petroliferă a ţării noastre, de cealaltă, grupul de partizani, muncitori petrolişti, care acţionează sub îndrumarea Partidului Comunist Romîn. Totul, în preajma lui 23 August 1944, în climatul de luptă încleştată, de fierbinteală a unor evenimente ce se precipită. Se ciocnesc două forţe : aparatul de război german în derută şi dezagregare, gata să dea lovituri desperate şi laşe, şi partizanii comunişti care organizează — conjugîndu-şi eforturile cu nestăvilita ofensivă a armatelor sovietice eliberatoare şi în colaborare cu unităţi ale armatei romîne — distrugerea cu o clipă mai devreme a duşmanului. Retrăim istoricele zile pregătitoare ale Eliberării. Se compară, înfruntîndu-se direct, în bătălia armată, sau indirect, în urzelile criminale ale nemţilor, ajutaţi de siguranţa burgheză, produsele abjecte ale hitlerismului cu figurile înălţătoare şi eroice ale clasei noastre muncitoare. Clipele sînt numărate, acţiunile, şi dintr-o parte şi din cealaltă, se cer a fi fulgerătoare, sigure, decisive.

Autorul a căutat să redea tocmai această atmosferă de iminenţă, într-o succesiune de tablouri care se înscriu unul după altul cu repeziciunea secvenţelor cinematografice. Procedeul scriitoricesc întrebuinţat se apropie de construcţia epică, în maniera lui Brecht. Dar, faţă de Brecht, povestirea e mult mai rapidă, figurile mai mult schiţate, închegîndu-şi profilul abia la finalul piesei, prin adausuri progresive de trăsături şi acţiuni. Autorul nu-şi rezervă răgazul unei adînciri nici a situaţiilor, nici a caracterelor, preocupat fiind de a sugera clocotul unor evenimente istorice de neuitat şi, în acelaşi timp, de a fixa eroismul colectiv al forţelor patriotice care au luptat pentru eliberarea patriei. Reuşita lui Mohor este numai parţială, întrucît, vrînd să redea o acţiune precipitată, a precipitat el însuşi acţiunea, tratînd-o prea grăbit, o acţiune în care se amestecă destul de superficial moduri dramaturgice, de mult şi cu alt succes folosite de literatura dramatică şi filmul sovietic.

Spectacolul regizat de Ion Şahighian a modificat viziunea epică a autorului într-o formulă *agitatorică*, într-o montare *manifest*. De acord cu scenograful Dan Nemţeanu, regia a găsit soluţia plastică, foarte potrivită, a unor decoruri stilizate pînă la elementul esenţial (atît în exterioare, cît şi interioare), care au permis o schimbare aproape instantanee a planurilor de joc şi în acelaşi timp au urmărit — prin luminaţie — metafora piesei, prezentă şi în titlu : trecerea treptată de la întunericul regimului fascist şi al războiului, la zorii vieţii socialiste şi ai păcii. Regia a trebuit să asigure şi o exactă configurare a mişcării scenice, personajele avînd de susţinut pe lîngă funcţia lor organică şi una plastică (mai mult decît la un spectacol obişnuit). În direcţia aceasta, Ion Şahighian a mişcat cu expresivitate actorii, compunînd — mai ales în scenele gărzilor înarmate — grupuri de o plastici-

www.cimec.ro

tate viguroasă, în concordanţă cu mesajul de luptă al piesei.

Căutînd să fie fidel ritmului cerut de text, regizorul a căzut însă în păcatul de a acorda prea mult loc acţiunii, sacrificînd peste măsură cuvîntul. În spectacol au predominat exerciţiile militare şi comenzile seci, detunăturile de revolver, ţăcăniturile încărcătoarelor, efectele de lanternă, de desfăşurare a figuraţiei etc., lăsînd să răzbată mai puţin figurile omeneşti. Aprecierea e făcută, desigur, cu excepţii : de pildă, scena dinaintea executării celor trei comunişti (Necunoscutul, Anton şi Vicol) e tratată cu mai mult calm şi adîncire a semnificaţiei dialogului ; de asemenea şi scena dramaticei convorbiri telefonice dintre comandantul Cerna şi fiica lui, Ioana, ostatică a hitleriştilor. În rest, spectacolul a abundat în mişcări de mai puţină claritate.

Spectacolul a pus din nou în evidenţă un vechi sector deficient al actorilor de la Teatrul Armatei, pe care considerăm de datoria noastră să-l arătăm: vorbirea scenică. Ca şi în alte spectacole anterioare, şi de data aceasta s-a vorbit urît pe scenă, fie răstit, fie prea încet, cu frazări inexpresive sau pur şi simplu greşite (mai evidente acestea din urmă la Gh. Cîmpeanu, Florin Stroe ş.a.). Arta cuvîntului e fundamentală în teatru. Acţiunea fizică, oricît de bine executată, nu poate suplini dialogul. Or, în cazul piesei lui Mohor, textul, dialogul trebuiau ajutate şi împlinite, fiind ele însele destul de elementare, de sărace în expresivitate. Dimpotrivă, interpreţii i-au accentuat lipsa de consistenţă din unele pasaje. Iată un capitol asupra căruia colectivul actoricesc de la Teatrul Armatei trebuie să-şi concentreze atenţia în stagiunea care începe, pentru a-i aduce îmbunătăţiri de calitate.

Dintre interpretări, merită să fie remarcată aceea a lui C. Brezeanu (von Strockheim), care a conturat cu pregnanţă figura bestială, inumană, a unui criminal de război hitlerist. O notă bună, apariţiilor episodice ale lui Ion Punea (Necunoscutul) şi Petru Popa (Vicol). Cu totul insuficient, exterior, lipsit de capacitatea de a transmite mesajul personajului, Gh. Cîmpeanu în figura centrală a lui Cerna.

Asa cum l-am văzut, spectacolul rezistă mai mult prin soluţia scenografică a cîtorva grupuri plastice şi prin puţinele interpretări amintite.

REUŞITE PORTRETE DE ŢĂRANI

Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara : *Musafirul picat din cer* de Károly Sándor

Premiera : 21 august 1959. Regia : Josan Emil. Decoruri şi costume : Buzdugan Elena. Distribuţia : Szabó Lajos (Kocsis Sándor) ; Izsó Johanna (Soţia lui Kocsis) ; Balogh Eva (Flórika) ; Varga Vilmos (Ivan Antonovici Berezov) ; Szabó János (Wendelin Stierwächter) ; Pataky Tibor (Niculescu Dimitrie) ; Rácz Béla (Un caporal de jandarmi).

La meritul incontestabil de a fi promovat — pentru deschiderea festivă a stagiunii — o piesă originală nouă, rezultată din colaborarea directă cu un autor local (Károly Sándor e ziarist la Arad), Teatrul Maghiar de Stat din Timişoara îşi adaugă şi o scădere : aceea de a fi diminuat, în spectacol, semnificaţia finalului şi, implicit, mesajul piesei. Nu ne oprim la faptul că *Musafirul picat din cer*, mai degrabă decît o piesă, e un pretext, o canava de situaţii comice, oferită spre „brodare" măiestriei interpreţilor, ci ne simţim datori să subliniem că prezintă slăbiciunea de a nu fi întărît ideile din final, care sînt tratate cu oarecare superficialitate, cum şi aceea de a fi conturat prea unilateral figura ofiţerului sovietic Berezov. Să arătăm, pe scurt, despre ce e vorba.

Musafirul care „pică din cer" nu e decît pilotul sovietic Berezov, care, într-o zi a lunii august 1944, înainte de semnarea armistiţiului, cade cu paraşuta, în urma unei incursiuni aeriene, într-un sat de lîngă Arad. El caută un adăpost şi bate la uşa lui Kocsis Sándor — ţăran sărac. Acesta din urmă e fricos şi nu vrea să-şi asume răspunderea găzduirii unui ofiţer străin, pe care-l socoteşte încă inamic. Dimpotrivă, soţia lui, Borbála — care de fapt poartă „clopul", pălăria, în casa lui Kocsis — e plină de îndrăzneală, inimoasă şi mărinimoasă. Ea îl ascunde şi-l hrăneşte pe Berezov, cu care, la început, se înţelege doar prin semne, creînd situaţii fireşti de comedie. Pînă în final, acţiunea se complică prin apariţia plutonierului de jandarmi Niculescu, însoţit de soldatul german Stierwächter, care-l caută de zor pe ofiţerul sovietic paraşutat. În ciuda panicii lui Kocsis — punctată ilar prin atitudini şi gesturi corespunzătoare —, taina găzduirii lui Berezov e salvată, mulţumită prezenţei de spirit şi isteţimii Borbálei, care e aju-

www.cimec.ro

tată și de Flórika, logodnica fiului ei, dus pe front. Momentul culminant e creat de autor prin readucerea soldatului german în casa Kocsis, spre a fi găzduit peste noapte. Soții Kocsis salvează și de data aceasta situația, îmbătîndu-l pe hitlerist și dezarmîndu-l cu un ceas mai devreme de comunicarea prin radio a încheierii armistițiului și a continuării luptei împotriva fasciștilor cotropitori. Sîntem la final și aici — așa cum am arătat — rezidă una din deficiențele lucrării lui Károly, accentuate în spectacol. Soții Kocsis primesc, firește, cu bucurie, știrea armistițiului, dar iau foarte ușor, ca într-un final de vodevil, cauza justă a continuării războiului împotriva Germaniei hitleriste, într-o suită de replici din care nu s-a desprins suficient — nici în spectacol — semnificația epocală a actului de la 23 August 1944.

Dacă acest final — atît în text, cît și în spectacol — poate fi cu destulă ușurință îndreptat și axat pe ideile majore ale momentului istoric (pentru care există premise chiar în text), lucrurile sînt mai puțin clare în ce privește personajul Berezov. Acesta nu are un rol activ în piesă: ușor timorat la început, el nu determină nimic în atitudinea soților Kocsis, nimic care să fie măcar o *influență* a personalității lui. În afara faptului că e un tînăr foarte simpatic și cumsecade, despre care se află că e student și că știe franceza, răzbește prea puțin din calitatea lui de ofițer sovietic, care luptă pentru o cauză justă și care e capabil — după cum au arătat înșeși faptele istorice — să modifice conștiința oamenilor cu care vine în contact. Acest mod de a trata un personaj ca Berezov văduvește lucrarea de una din semnificațiile ei majore: prin cîteva atitudini rezolute, prin cîteva replici, date lui Berezov, autorul ar putea să-și amelioreze lucrarea, altfel savuros construită și eficientă ca acțiune.

Musafirul picat din cer ar avea astfel șanse de a deveni o foarte bună comedie, în care să predomine mai puțin efectul comic, în sine, și în care acesta să fie subordonat cu mai multă pregnanță unui continut de idei, unui sens ideologic, axat pe caracteristicile principale ale momentului descris. Cu remanierile de cuviință, piesa lui Károly merită să fie tradusă și jucată și pe scenele românești.

Rămînînd la datele existente, putem afirma că regia lui Josan Emil și interpretarea actoricească au contribuit la închegarea unui spectacol popular de bună calitate. Avînd de condus personaje puține, regizorul s-a putut concentra pe analiza de amănunt a caracterelor și pe desenarea colorată și complexă a ambianței. Accentul specific a căzut astfel pe observația și reflectarea psihologiei și comportării țăranilor maghiari din regiunea Aradului. A rezultat de aici, în primul rînd, o excelentă interpretare a lui Szabó Lajos în Kocsis. Tînărul actor a demonstrat o remarcabilă capacitate compozițională și putere de pătrundere pînă în cele mai intime resorturi ale personajului. Szabó a realizat — atît prin mască și vestimentație, cît și prin controlarea minuțioasă și exactă a fiecărei mișcări, a fiecărui gest sau intenții — un personaj care a trăit tot timpul pe scenă, ale cărui replici și reacții au fost permanent motivate, efectul comic născîndu-se firesc, fără excese de mijloace, dintr-o trăire simplă și perfect mulată pe esența rolului. De la gesturile simple, familiare, cotidiene, ale reparării unui aparat de radio cu baterii, la palpitațiile unei situații neprevăzute și primejdioase; de la conversația gospodărească de fiecare seară, la sfătoșenia țăranului care iscodește, la magistrala scenă a betiei (cu soldatul hitlerist), culminînd cu intonarea, de un patos ridicol, a cîntecului soldățesc din primul război mondial — jocul lui Szabó Lajos a dus la o autentică creație. Izsó Johanna (în Borbála, nevasta lui Kocsis) a ținut piept cu demnitate remarcabilei realizări a partenerului ei. Interpreta a jucat foarte atent la valorile de caracter ale personajului, creînd un tip viguros de țărancă, plină de vitalitate, de isteține, de promptitudine și umor. Doar în momentele de duioșie (cînd își amintește de fiul plecat pe front), actrița a fost tentată de efecte ușor melodramatice.

Varga Vilmos a extras tot ce a putut din datele lui Berezov, concretizînd figura unui flăcău simpatic și inimos, fără să poată, firește, suplini lipsa de complexitate a rolului scris. Bine orientată, compoziția lui Szabó János în soldatul hitlerist, care a apărut nu numai ridicol în rigiditatea lui prusacă, ci și odios prin răutate și neomenie.

Pe de altă parte, trebuie să semnalăm excesul naturalist al regiei, care aduce în scenă un autentic papricaș de cartofi, a cărui aromă invadează sala.

Decorul unic, recondiționat și adaptat de la alt spectacol — semnat de Elena Buzdugan — suficient de expresiv pentru a se integra în atmosfera țărănească a comediei.

Teatrul Maghiar de Stat din Timișoara a făcut un lucru bun colaborînd cu un autor nou și promovîndu-i piesa în premieră pe țară. Are datoria însă să-l desăvîrșească: spectacolul trebuie să-și cristalizeze și să-și

www.cimec.ro

orienteze just mesajul, în final, modificîndu-şi tonalitatea ilară într-una cu accente eroice, pentru a contribui în mod real la evidenţierea — chiar prin formula comediei — a unui moment epocal în istoria ţării noastre. Fiindcă teatrul timişorean nu poate rămîne satisfăcut — aşa cum n-am rămas nici noi — numai de măiestria actorilor (evidentă şi valoroasă) sau a regiei şi de transmiterea parţială a mesajului.

UN DEBUT PROMIŢĂTOR

Teatrul de Stat din Timişoara: *Nedeia inimilor* de Radu Theodoru

Premiera: 29 iunie 1959. Regia: Dan Radu Ionescu. Decoruri: Virgil Miloia. Distribuţia: Coca Ionescu (Voica); Radu Coriolan (Scordilă); Cristian Pîrvulescu (Ilie Jura); V. O. Cimbru (Pătru); Ion Olaru (Ioţa); Daniel Petrescu (Ionuţ); Ion Văran (Nică).

Citită sau văzută în spectacol, *Nedeia inimilor* — dramă de promiţător debut a prozatorului Radu Theodoru — trezeşte, într-un prim moment, asociaţii cu *Năpasta* de Caragiale, sau cu *Fericirea furată* de I. Franko. Într-adevăr, punctele de plecare, de declanşare a conflictului, ca şi dezbaterea psihologică sînt similare. Şi în piesa lui Theodoru apare o femeie de statura viguroasă a Ancăi, şi aici o crimă, convenţia socială şi nevoile, sărăcia, au dus la o căsătorie silită şi, implicit, la „răpirea fericirii" celui îndreptăţit — moral şi sentimental — s-o aibă. Dincolo, însă, de aceste momente de contact cu modelele clasice, drama lui Theodoru ni se înfăţişează cu o valoare autonomă, proaspătă, nouă. În ce constă această noutate? Tocmai în ceea ce e esenţial: structura umană nouă, determinată de structura socială actuală, a oamenilor de astăzi.

O faptă criminală săvîrşită de mult, în timpul războiului, care a lipsit-o pe eroina principală, Voica, de tată, precum şi condiţiile mizere de trai au silit-o pe aceasta să renunţe la iubirea lui Pătru (plecat pe front) şi să se mărite cu Scordilă, bărbat mai în vîrstă, slugă la stînele chiaburului Ilie Jura. De atunci au trecut ani. Astăzi, Scordilă e baci vestit la stîna cooperatistă din Prislop, Voica e socotitoare la aceeaşi stînă. Pătru — brigadier. Strecurat cu viclenie, chiaburul Jura are şi el o funcţie mai mult sau mai puţin obscură în administrarea stînei. Acestea sînt personajele centrale şi fiecare din ele poartă o rană: vie, dureroasă — Voica şi Pătru (a căror dragoste nu s-a stins); mocnită, surdă — Scordilă (respins sentimental de Voica); înveninată, usturătoare — Ilie Jura (care nu a renunţat la redobîndirea averilor pierdute). Din aşezarea faţă în faţă a atîtor dureri, inhibiţii, zbuciumări şi gînduri, autorul a împletit un conflict dens, cu ciocniri şi explozii directe, cu violenţe în limbaj şi atitudini pline de tensiune.

Noutatea soluţiei lui Theodoru constă în deplasarea accentului de pe „drama amoroasă" a Voicăi, a lui Pătru şi Scordilă, pe semnificaţiile sociale ale acestora. Se întrevede în ţăranii lui Theodoru — odată cu pudoarea firească în etalarea simţămintelor — necesitatea de a sparge cadrul îngust al casei de ţară, necesitatea de a-şi depăşi drama individuală pentru a se armoniza cu colectivitatea.

Aparent, Scordilă şi Pătru îşi dispută — fiecare cu armele şi forţele lui — femeia iubită, îşi revendică dreptul la fericirea dragostei. Pînă aici am fi în formula, să-i zicem clasică, tradiţională. Cu multă fineţe şi cu o justă intuiţie, sensibilă la valorile noi ale realităţii, Radu Theodoru răsuceşte osia construcţiei sale dramatice şi face ca în prim-planul ei să apară nu Voica, ci Scordilă. Problema fundamentală e una socială: aceea a apărării avutului obştesc de jaful duşmanului, şi apoi una psihologică: aceea a răscumpărării, a salvării lui Scordilă. Voica nu-l iubeşte pe acesta, îl dispreţuieşte, nu doar pentru că a intrat pe furiş în viaţa ei (s-a obişnuit cu gîndul şi i-a fost mereu soţie credincioasă), ci fiindcă Scordilă e un om înapoiat, închis în ambiţiile lui meschine, individualiste, aşa cum era încă din timpurile lui Ilie Jura. Continuu hărţuit, dar şi stimulat de Voica, stimat, dar şi dispreţuit de Pătru, solicitat şi ademenit de Ilie Jura, care-l împinge la gestul criminal de a da foc stînei, Scordilă trăieşte o dramă profundă, aproape peste puterile lui. Ale lui, care nu doreşte decît puţină afecţiune din partea Voicăi şi o liniştită, „funcţionărească" îndeplinire a meseriei de baci — adică placiditatea unei „mici fericiri" personale.

Confuzia, contradicţiile, teama de a fi descoperit ca unealtă a lui Jura, toate acestea îl duc pe Scordilă (în partea a doua a piesei, care e şi cea mai bună) la deznădejde: îl loveşte pe-ntuneric cu

www.cimec.ro

Scenă din actul II

cuțitul pe Pătru, o leagă pe Voica de un stîlp al colibei, se pregătește să dea foc stînei. Printr-un suprem efort de voință, după un dramatic apel al Voicăi la ultimele sale resurse de omenie, de simț al dreptății și al apartenenței sociale — Scordilă se salvează din marasmul moral și face gestul revelator : eliberează pe Voica și-l oprește pe Jura să-și continue opera criminală. Dar își plătește deliberarea și eliberarea morală, cu moartea, căzînd ucis de cuțitul chiaburului.

Piesa are, firește, stîngăcii de primă lucrare dramatică. Replicile sînt purtate mai mult între două personaje, caracterele nu sînt toate omogen tratate (Pătru, de pildă, e palid schițat, fără să-i apară plinătatea personalității sale de comunist), iar uneori urmărirea mișcărilor sufletești elementare îl face pe autor să adauge prisosuri, să complice inutil psihologia personajelor. În schimb, sînt prezente numeroase calități, care-l anunță pe Theodoru ca pe un dramaturg interesant și cu multe virtualități. Dialog rapid, tensiune dramatică de amplă respirație, analiză complexă a unor caractere (Scordilă, Jura, Voica), lexic colorat și viu, desprins uneori cu reale valori poetice din tezaurul limbii populare. Limpezindu-și treptat raportul dintre construcția și tehnica dramatică, pe de o parte, și necesitatea de a imprima semnificații precise acțiunii și personajelor, pe de alta, autorul va ajunge la mai multă claritate în mesaj și în expresie. Sîntem siguri că va ajunge, deoarece greșelile de pînă acum provin din exces dramatic, din prea mare belșug de simțire, și e mai ușor să scoți din ceea ce e prea mult, decît să adaugi acolo unde-i prea puțin.

Teatrul de Stat din Timișoara a montat *Nedeia inimilor* în premieră pe țară, asi-

www.cimec.ro

gurîndu-i o distribuție eficientă, deși nu din prima garnitură. Cu atît mai mare e meritul interpreților și al regiei lui Dan Radu Ionescu, care au dus cu bine la capăt montarea unui text destul de dificil. La spectacolul de calitate pe care l-am văzut a contribuit esențial și Virgil Miloia, prin cele două decoruri expresive, calde, clare (în special al doilea). Cadrul plastic a fost ferit atît de idilizare semănătoristă — pericol prezent uneori cînd e vorba de o piesă țărănească —, cît și de o simbolistică psihologistă suprapusă analizei textului. Același merit și l-a cîștigat și regia, printr-o conducere simplă, directă, a mișcării (așa cum convine, de fapt, substanței lucrării). Nu ne putem declara, însă, de acord cu jocul de lumini din scena legării Voicăi, joc care luminează — alternînd cu întunericul — figura lui Scordilă și a soției sale, așteptînd încordați scurgerea unui anumit interval de timp. Procedeul a fost exterior piesei și ținutei generale a spectacolului, axat pe o linie de strînsă economie a mijloacelor de expresie.

Din rîndul interpreților, cel care și-a analizat cu cea mai mare rigoare personajul și l-a redat mai complex — exploatînd toate indicațiile și sugestiile textului — a fost Cristian Pîrvulescu în Ilie Jura. Actorul a compus un tip de chiabur cu multă mobilitate a impulsurilor viclene și a gîndurilor ascunse, făcîndu-i veridică influența asupra lui Scordilă. Acesta din urmă, interpretat de Radu Coriolan — actor tînăr, care a recurs la elemente de compoziție —, și-a trăit în adîncime drama, la convergența dintre solicitările vechiului și ale noului, ale binelui și răului. Coriolan a izbutit, mai ales, să facă prezentă însingurarea personajului, ruptura dintre el și colectivitate.

Coca Ionescu a realizat o Voică viguroasă, în care s-au îmbinat plastic voința și hotărîrea muntencei cu duioșia și sensibilitatea ei feminină. Recomandăm actriței o mai adîncă studiere a mijloacelor de expresie, care au patinat pe alocuri la suprafața ideilor și sentimentelor, mai ales, în clipele de tensiune.

Savuros și vioi, grupul celor trei ciobănași de la stînă (Ion Olaru, Daniel Petrescu și Ion Văran) a ajutat lui Pătru (V. Odillo Cimbru) să se învioreze și el, peste prezentarea destul de șteasră făcută de autor acestui personaj.

Nedeia inimilor — text și spectacol — întregește fericit seria pieselor țărănești din ultima vreme, colorînd-o printr-un timbru original și proaspăt, acela al unei drame psihologice, care e totodată și de idei.

Florian Potra

PAGINI DIN LUPTA STUDENȚILOR PROGRESIȘTI

Teatrul Național Cluj: ***Dialog în parc*** **de Teofil Bușecan**

Premiera: 4 iunie 1959. Regia: Const. Anatol. Decoruri: Mircea Matcaboji. Costume: Edith Schranz. Distribuția: Marin Aurelian (Mihai); Gh. Cosma (Șoltuț); Călin Florian (Adrian); Viorica Cernucan (Maria); Teofil Vîlcu (Petru); Ileana Ploscaru (Vera); Aurel Giurumia (Ion); George Gherasim (Serafim); Cecilia Șindelaru (Fifi); Cornel Sava (Anghel); Gh. Nuțescu (Bolovan); Viorica Dimitriu (D-na Flavia); Octavian Teuca (Un student).

Teofil Bușecan surprinde în noua sa piesă, *Dialog în parc*, unele aspecte ale procesului transformării revoluționare a tineretului universitar din primii ani de după 23 August, ale maturizării politice și ale luptei lui pentru democratizarea învățămîntului.

Formula retrospectivei, folosită în construcția acestei piese, dă amploare și consistență textului care, altfel — constituit în fond dintr-un simplu dialog — ar fi riscat să nu-și justifice pe deplin substanța dramatică. În parcul din centrul orașului, muncitorul comunist Șoltuț îl întîlnește pe studentul în artă Mihai Bojan. O întîlnire între doi prieteni și foști tovarăși de muncă, între doi oameni care gîndesc la fel și au același ideal și care ar fi fost plăcută dacă în ultimul timp, în viața lui Mihai Bojan n-ar fi survenit un eveniment: pasiunea lui oarbă pentru Maria, unealtă perfidă a reacțiunii, i-a adormit vigilența de clasă, o alunecare în mocirla sentimentalismului și a preocupărilor mic-burgheze fiind iminentă.

Șoltuț încearcă să-i arate primejdia care-l amenință, dar Mihai își apără pasiunea, evocînd și invocînd întîmplări petrecute înaintea momentului în care începe acțiunea propriu-zisă a piesei.

Aflăm astfel despre existența în rîndul studențimii a două tabere, angrenate într-o luptă susținută. Pe de o parte, studenții progresiști: Mihai Bojan, Petru, Ion, Vera,

www.cimec.ro

Tudor și mai tîrziu și Ilie Bolovan (aceștia militează pentru înființarea Frontului Democrat Universitar, pentru seriozitate la învățătură, pentru victoria socialismului); pe de altă parte, clica de studenți reacționari, în rîndul cărora se numără Adrian, Serafim și Anghel, care utilizează cele mai variate mijloace de subminare a mișcării studențești democratice, de la un așa-zis cenaclu literar și pînă la acțiuni criminale deschise.

Din povestirea sinceră a lui Mihai aflăm și de greșelile pe care acesta le săvîrșește din cauza Mariei. Scenele pe care le evocă însă Șoltuț arată atît nesinceritatea dragostei Mariei, cît și caracterul nefericit al influenței sale asupra lui Mihai. Șoltuț ridică astfel, de pe ochii lui Mihai, vălul întunecat al unei afecțiuni greșit dirijate și-l ajută să revină pe drumul cel bun.

După cum am arătat, dramaturgul și-a conceput lucrarea ca pe o suită de scene retrospective care dau forță plastică dialogului dintre Șoltuț și Mihai Bojan. Întîmplările evocate de Mihai în prima parte a piesei încearcă să fie o pledoarie a cauzei lui, după cum relatările și argumentele lui Șoltuț, din partea a doua, constituie un rechizitoriu. Practic însă, discuția dintre Mihai și Șoltuț este destul de puțin sprijinită pe idei. Argumentului îi lipsește replica, iar dialogul din parc, ca atare, devine o simplă legătură formală, piesa reducîndu-se de fapt la două povestiri: cea a lui Bojan și cea a lui Șoltuț. Ca urmare, atît discuția din parc, cît și ritmul interior al piesei lîncezesc. Succesiunea tablourilor nu apare necesară, ci ca un decupaj de tablouri întîmplător alăturate, interesul nefiind dat de o creștere dramatică, ci de situațiile scenice luate în parte. În privința fabulei și a intrigii, merită, credem, subliniată puterea imaginativă a dramaturgului. Păcat însă că aceasta nu-și găsește sprijin consistent în faptul autentic de viață. Observăm acest lucru mai cu seamă în caracterizarea personajelor. Cu excepția lui Mihai Bojan, eroii din tabăra studenților progresiști sînt slab diferențiați; ei riscă să fie dominați de personajele negative care, așa cum au fost zugrăvite, au mai multă substanță. Trecînd însă peste această observație, trebuie să remarcăm o impresie ce se degajă din ascultarea replicilor studenților reacționari din piesa lui Bușecan: fiecare partitură a fost scrisă „după ureche". Pentru medicinistul Serafim, anatomia se reduce la osteologie („cubitus, radius, occipital, frontal"...). Dar nu numai Serafim. Un coleg îl amenință: „Am să te învăț anatomia pe propriile-ți oase". Studentul în filozofie Anghel vorbește, la un moment dat, despre „ceasul finalului sfîrșit" și despre „cele patru puncte cardinale ale *universului*", iar elucubrațiile literare ale lui Adrian ni-l arată nu ca pe un scriitor decadent, ci ca pe un cretin incurabil. Lăsînd la o parte incredibila lipsă de noțiuni elementare la niște oameni care, de bine de rău, au trecut printr-o școală, însăși minimalizarea acestor personaje diminuează forța conflictului. Să vedem cum se manifestă cei din cealaltă tabără: Mihai Bojan vorbește despre pictură ca un adevărat ignorant în materie, deși e student în artă, iar poetul Ilie Bolovan dovedește că nu are nici o legătură cu poezia. Cele două mostre din piesă, atît poezia decadentă, cît și cea progresistă, sînt edificatoare. Comunistul Șoltuț, care ar trebui să fie figura cea mai luminoasă a piesei, este, la rîndul lui, foarte palid conturat. Mai mult decît atît. Învestit cu puteri neverosimil de mari, de coloratură detectivistă, acest personaj sosește întotdeauna în momentul cel mai compromițător pentru personajele din scenă. Veritabil „deus ex machina", el o surprinde pe Maria în brațele amantului său, nimerește în cenaclul doamnei Flavia, exact cînd se pregătește o „lovitură", mobilizează pe studenți pentru a salva plenara, iar pe Mihai îl caută și-l găsește tocmai în... parcul orașului. Neverosimil ca personaj, el este și neconvingător ca purtător de idei.

Spectacolul Teatrului Național din Cluj a încercat să suplinească lipsurile remarcate, și uneori a reușit. Regia (C. Anatol) nu s-a lăsat furată de „investigațiile" psihologice, accentuînd îndeosebi conflictul social. A echilibrat astfel raportul de forțe, prin estomparea siluetelor personajelor negative, a scos în relief (potențînd jocul actorilor) pe cele pozitive. Jocul plin de vervă al lui Teofil Vîlcu (Petre); expresiva conturare a lui Ion, îmbogățit cu tonalități vii, suculente, de către A. Giurumia; forța interioară pe care a asigurat-o Ileana Ploscaru personajului Verei, pe de o parte; iar pe de altă parte, peroratiile abstracționiste ale lui Anghel (C. Sava), care n-au mai avut coloritul din text; rafinamentul lui Adrian (Călin P. Florian), care nu și-a păstrat și conturul conferit de autor; în timp ce elegantul Serafim a apărut mai mult cu pecetea lașității sale în interpretarea lui Gh. Gherasim; și, în sfîrșit, atmosfera apăsătoare pe care a imprimat-o jocul Vioricăi Dimitriu (doamna Flavia), care a întregit discret, dar convingător, tabloul reacționarilor; toate acestea au avut darul de a anula deosebirile de nivel în consistența caracterelor din piesă.

www.cimec.ro

Trebuie menționat că regia a izbutit să marcheze diferențierea personajelor în funcție de mobilurile interioare care le animă : pe de o parte, tineretul entuziast, integru, curat, cu o ținută luminoasă ; pe de altă parte, tineretul lipsit de orientare sau dușmănos orientat, sortit unui faliment total, subjugat unor scopuri meschine și dușmănoase.

Sezisind faptul că tot ceea ce acești tineri pierduți întreprind (cenaclul de poezie decadentă, de pildă) nu pornește dintr-o convingere lăuntrică, în stare să-i determine să slujească un anume „crez", regizorul nu a mascat apatia cu care aceștia audiază poezia „pură", accentuind înviorarea subită care-i însuflețește în momentul cînd li se împart „premiile" în bani.

Realizarea consistentă a singurelor personaje cinstite, rătăcite în cenaclu : Bolovan (Gh. Nuțescu) și Fifi (Cecilia Șindelaru), ca și reacția lor vie ajută de asemenea la echilibrarea decalajului amintit mai sus.

Nu pe aceeași linie a mers însă și decorul (M. Matcaboji). Urmărind să sugereze plastic evoluția psihică a eroului principal, pictorul-scenograf a neglijat marcarea conflictului social. Fundalurile proiectate în linii contorsionate subliniază sugestiv instabilitatea viziunii despre lume a eroului. Aceste linii se echilibrează și prind contur ordonat, numai în momentul cînd eroul s-a clarificat, deci, către final. În rest, aceeași atmosferă sumbră, apăsătoare, haotică, definește atît salonul decadenților, cît și sediul studenților democrați. Metafora majoră, generală, a piesei a fost sacrificată în favoarea metaforei subsidiare, ceea ce, firește, e o greșeală.

Ca urmare a viciilor de construcție, dialogul nu a ocupat locul-cheie, de polarizator, regia nereușind să sudeze tablourile între ele. Prezența personajelor Mihai (Marin Aurelian) și Șoltuț (Gh. Cosma), care întrețin de la început „dialogul în parc", e diluată, palidă.

Mihai e singurul personaj care suferă o evoluție în piesă. Nici Maria, personaj construit pe două coordonate, cu oscilații de moment, care trădează lipsa ei de personalitate (abil surprinse de Viorica Cernucan, interpreta rolului), nu se transformă. Mihai însă trece printr-o gamă întreagă de stări sufletești. Astfel, din mirajul învăluitor, în care estetul și iubitul învinge pe observatorul obiectiv, personajul trece la cunoașterea realității, apoi la hotărîrea în fața alternativelor. Actorul nu ne transmite această evoluție, ceea ce face ca dialogul să fie și el lipsit de vibrație și creștere dramatică.

În ciuda defecțiunilor textului, colectivul artistic clujean, condus de C. Anatol, a realizat un spectacol ce depășește valoarea textului și izbutește să transmită spectatorului cîteva *idei* constructive din cele intenționate de autor.

A. I.

O IMAGINE DEFORMATĂ A EPOPEII

Teatrul „C. Nottara" : *Nopți de august* de I. Grinevici

Premiera : 21 august 1959. Decoruri și costume : Tony Gheorghiu. Distribuția : Nelly Sterian și Puica Stănescu (Zoe Stamatiu) ; Francisca Cristian (Irina) ; Natalia Arsene și Aurelia Vasilescu (Mona) ; Dinu Ianculescu (Stelian) ; V. Plătăreanu și M. Badiu (Șerban) ; Dominic Stanca (Scarlat) ; Ica Molin (Roza) ; Chiril Economu (Nisipeanu) ; Jean Lorin (Karl) ; Ion Focșăneanu (Jurăscu) ; Ana Barcan (Ana Vrabie) ; Stamate Popescu (Marin) ; Silviu Stănculescu (Ion) ; Dem. Hagiac (Moise) ; Gaby Teodorescu (Lenuța) ; Valy Cios (Sanda) ; Marius Rolea (Neculai) ; G. Gherson (Aurica) ; Ion Enache (Pascu) ; Const. Lipovan (Șondorul) ; Ion Anghel (Stanciu) ; Ion Popa Ion (Alecu) ; Nic. Turcu (Curierul) ; Nic. Ifrim (Telefonistul) ; Marius Popescu și Marin Constantin (Agenții).

Teatrul „C. Nottara" a dorit să cinstească Decada Culturii printr-o nouă premieră din dramaturgia originală. Piesa lui I. Grinevici se vrea o imagine colorată din vîltoarea evenimentelor care au marcat zilele și nopțile din August cu pecetea însemnătății istorice. Așadar, *Nopți de august* se înscrie într-un ciclu festiv, menit anume să evoce unele aspecte dramatice din epopeea eroică a unui trecut apropiat. Modalitatea cu care răspunde însă această piesă intenției programatice a autorului și teatrului care a montat-o e cel puțin discutabilă. Noua piesă a lui Grinevici se ocupă, într-o anumită măsură, de lupta din ilegalitate a partidului împotriva mașinii de război hitleriste și a dictaturii militariste antonesciene. Destinele unei familii de muncitori luptători se leagă cu întîmplările dintr-o casă de mari burghezi, petroliștii Frumușanu. Centrul de greutate al ac-

www.cimec.ro

țiunii și bagajul de idei etico-social al piesei nu cade însă, așa cum s-ar fi cerut, asupra problemelor de conștiință și faptelor eroice ale clasei muncitoare și ale muncitorilor petroliști, ci pe atmosfera artificială și livresc creată dintr-o mare casă burgheză. Prilej de a aduce în scenă nenumărate „clișee de senzație". Cîteva ipostaze de triunghi amoros (amantul mamei fuge cu fiica; aceasta, pentru a fi mai complexă, e poetă și cocotă); un june schilod, atins de morbul trufiei compensatoare și fără nici o motivare dramatică în această piesă, și pînă la urmă străduința de a se construi un caracter dramatic: cel al bătrînei Zoe Stamatiu, stăpîna marii rafinării, colectorul de voință și acțiune al familiei pe care o dirijează. În mod cu totul inexplicabil pentru perspectiva istorică a raportului de forțe sociale, autorul pune acest personaj să domine amenințător finalul piesei, sugerînd puterea „vitală" a claselor înfrînte. Se pare că ultimul tablou — cel al acțiunii de luptă a muncitorilor petroliști — e construit cu intenții simbolice de sugerare a „zorilor de august" pentru ca spectacolul să fie în tema propusă, după cum probabil tot din intenții de generalizare simbolică moare tînărul student Ion Vrabie a cărui adeziune la viața nouă abia se declarase într-un reviriment dramatic care începuse să se anunțe interesant.

În fața unui text cu asemenea „însușiri" literare, dramatice și ideologice, Teatrul „Nottara" și-a asumat o serioasă răspundere. E drept că spectacolul degajă un efort vizibil de a se lega firele disparate ale acțiunii, de a se combina elementele hibride ale construcției dramatice într-o ciocnire scenică cu un sens ascendent, în pofida acțiunilor nebuloase și lipsite de finalitate ale majorității personajelor. Intuind lipsa unor caractere efectiv dramatice în piesă, colectivul și-a îndreptat atenția către elementele exterioare dramei, către suportul acțiunilor pitorești și, supralicitînd, a căutat și a reușit un spectacol cît mai... spectaculos. Din aceleași motive nu s-a pus surdină situațiilor „tari" și facil ostentative, existente din abundență în text, și astfel spectacolul premierei a cumulat un joc actoricesc forțat, nerealist, naturalist, grotesc uneori sau nepermis de „ingenuu".

Sfîșierea reciprocă, continuă, a membrilor descompusei familii Frumușanu — pretinsă cu violență de piesă — zbaterile zgomotoase ale unor personaje care își caută o justificare dramatică comună, au dat naștere în scenă în locul unei atmosfere specifice cu semnificații social-istorice precise, unor mărunte certuri de familie cu accente indecente. Nu ne explicăm de ce ultimul tablou din casa Frumușenilor a trebuit să îmbrace haina pompoasă a unei recepții în smochinguri, fracuri și rochii de seară cu decolteu (poate pentru etalarea toaletelor?) — dar amănuntul e semnificativ pentru tendința facilă cu care e lucrată piesa.

Din aceste pricini interpretarea actoricească a suferit și am văzut cum, în acest spectacol, actori de talent și de incontestabil simț dramatic au adoptat clișee facile și gesturi contrafăcute. Nelly Sterian a demonstrat multă agresivitate și artificialitate în postura odioasei doamne Stamatiu, Chiril Economu (Nisipeanu), lipsă de nuanțare și compoziție banală într-un rol de „sindicalist galben", coadă de topor, iar Dominic Stanca (Scarlat), afectare premeditată. O înțelegere greșită a rolului a arătat Natalia Arsene (Mona), egală cu sine însăși și de data aceasta, ca și în toate rolurile încredințate în ultimul timp, indiferent de familia spirituală din care ar descinde personajul. Într-un mod mai discret în raport cu tonalitatea stridentă a spectacolului s-a comportat Dinu Ianculescu (Stelian Frumușanu). Totodată, am putut remarca — excluzînd traiectoria rolului respectiv — că tînărul actor V. Plătăreanu (Șerban) dispune de resurse dramatice care se cer valorificate spre profunzime și interiorizare.

Remarcăm totuși în spectacolul de la Teatrul „Nottara" și un aspect valoros: datorită interpretării actoricești, personajele pozitive au dobîndit un ascendent sensibil asupra celor negative. Jocul Anei Barcan (Ana Vrabie) contrastează prin sobrietatea mijloacelor de expresie, prin trăire emoțională, cu stilul zgomotos, ostentativ, al interpreților personajelor negative. Interpretarea ei este secondată de schițele dramatice izbutite ale lui Dem. Hagiac (Moise Gheorghiu) și Ion Popa Ion (Alecu). În rolurile fiilor Anei Vrabie, Stamate Popescu (Marin) și — întrucîtva — Silviu Stănculescu (Ion) s-au străduit să închege într-o imagine artistică unitară cele cîteva răzlețe date psihologice ale personajelor respective.

Analiza globală a elementelor care compun spectacolul *Nopți de august* duce la o concluzie simplă și firească: element hotărîtor în scenă, textul, asigură sau nu valabilitatea unui spectacol. Imputăm colectivului că n-a depus suficiente eforturi în profunzime pentru atenuarea stridențelor, așa fel încît tot ce era facil,

www.cimec.ro

contrafăcut şi exterior în piesă să nu capete o asemenea preponderenţă supărătoare pe scenă.

Cele trei decoruri (scenografia, Tony Gheorghiu), tot atîtea locuri ale acţiunii, nu-şi află nici o trăsătură de unire între ele (schiţa de interior a casei Frumuşanu, de reţinut pentru linia şi culoarea ei, e de altfel strident distinctă şi de stilul în care au fost concepute celelalte decoruri). După cum nu-şi află nici o trăsătură de unire viziunea regizorală a fiecărui tablou în parte sau evoluţia jocului interpreţilor în scenă. În ansamblul spectacolelor care au cinstit, la Decada Culturii, marea sărbătoare a Eliberării, ambiţia de a da viaţă scenică piesei *Nopţi de august* a fost o greşeală, iar spectacolul de la Teatrul „C. Nottara" un regretabil eşec.

Mira Iosif

TEATRU LA MICROFON

O CRONICĂ DIN ZILELE NOASTRE

***Oraşul fără istorie* de Victor Bîrlădeanu**

Premiera : 24 august 1959. Regia artistică : Mihai Zirra. Regia tehnică : Ing. George Buican. Regia muzicală : Paul Urmuzescu. Regia de studio : Const. Botez. Distribuţia : Costache Antoniu (Lahovari) ; Ion Punea (Nicu) ; H. Nicolaide (Dăscălescu) ; Şt. Mihăilescu-Brăila (Bărboi) ; Natasa Alexandra (Caliopi) ; Ion Gheorghiu (Breban) ; Corado Negreanu (Simigiu) ; Nicu Dumitriu (Dungeanu) ; Gh. Oprina (Santiago) ; Coca Andronescu (Raluca) ; Const. Codrescu (Radu) ; Dem. Savu (Popic) ; Nicolae Botez-Luchian (Dumitru) ; Liviu Crăciun (Sandu) ; Ion Anastasiad (Suditul) ; Willi Ronea (Stamatiade) ; Ion Dragomirescu (Grigore) ; Marius Pepino (Muncitorul) ; Dan Damian (Alt muncitor) ; Florin Scărlătescu (Gogu Ionescu) ; Nana Ianculescu (Femeia).

Teatrul undelor ne-a oferit, cu prilejul aniversării zilei de 23 August, premiera unui scenariu radiofonic original : *Oraşul fără istorie* de Victor Bîrlădeanu. Faptul se cuvine a fi subliniat, căci scenariul original este — credem — modalitatea cea mai eficientă pentru teatrul radiofonic de a-şi aduce contribuţia la dezvoltarea dramaturgiei şi a artei teatrale în general.

Scenariul lui Victor Bîrlădeanu evocă construirea unui oraş fără... istorie, a unui oraş înălţat în anii regimului democrat-popular. Aşa cum spune însă unul din personaje, oraşul acesta, „respectînd adevărul istoric, are de fapt istorie". E istoria luptelor şi a sacrificiilor făcute de constructori pentru a ridica oraşul, e istoria bătăliei înverşunate care s-a dat între oamenii cinstiţi — însufleţiţi de ideile partidului — şi elementele retrograde, declasate, refractare la tot ce este nou în ţara noastră. În această confruntare se află miezul conflictului din *Oraşul fără istorie*.

Strecurat în postul de inginer-şef, Marcel Breban, un fost exploatator, înrăit de pierderea privilegiilor de odinioară, caută să demonstreze că oraşul proiectat nu poate fi construit din pricina terenului alunecos. Zidurile înălţate se dărîmă mereu, furnizînd argumente inginerului-şef şi stîrnind totodată furia constructorilor, care nu izbutesc să găsească soluţia tehnică salvatoare. Marcel Breban a reuşit să şi-l atragă de partea lui şi pe directorul şantierului, Pandele Dungeanu, un om cinstit în fond, dar foarte influenţabil şi vanitos. Cu sprijinul unui contabil delapidator şi al cîtorva elemente descompuse din rîndul muncitorilor, folosite în scopul de a propaga panica şi neîncrederea, inginerul-şef este pe cale de a-şi realiza intenţiile. Soseşte însă pe şantier, în momentul cel mai critic al situaţiei, un organizator de partid trimis de regiune. Înţelegînd cît de grea e situaţia, cît de mare e primejdia stagnării construcţiei, acesta mobilizează organizaţia de partid la luptă împotriva falselor teorii răspîndite de clica inginerului-şef. Îi vine în ajutor însuşi fiul directorului, proaspăt absolvent al politehnicii, sosit de curînd pe şantier ; după o cercetare minuţioasă a terenului, el găseşte soluţia tehnică potrivită pentru evitarea surpării zidurilor. Este convocată o şedinţă plenară cu toţi muncitorii şi tehnicienii, în care adversarii construcţiei, în frunte cu Marcel Breban, sînt definitiv demascaţi. Pentru ultima lor mîrşăvie — uciderea tînărului inginer Dungeanu şi distrugerea stăvilarului — prin care nădăjduiau să provoace dezordine şi să împiedice astfel ridicarea noului oraş, îşi vor primi pedeapsa meritată.

Prin subiectul său — inedit în dramaturgia noastră — atît de actual pentru realitatea construcţiei socialiste, scenariul lui Victor Bîrlădeanu a reuşit să trezească interesul. Există în *Oraşul fără istorie* un personaj foarte bine realizat : organizatorul de partid Vasile Lahovari. Însuşi numele său — în ciuda aparenţelor — e un certificat : porecla de Lahovari, transformată mai tîrziu în renume din cauza rapidei

www.cimec.ro

ei răspîndiri, i-a fost atribuită în urma conducerii de către el a acțiunii de expropriere a pămînturilor vestitei familii de moșieri. „Tovarășul Vasile" — așa cum îi spun oamenii — e un adevărat comunist : vigilent, necruțător cu dușmanii, bun organizator, capabil să însufleţească oamenii, să-i determine să muncească cu entuziasm la înălțarea orașului.

Rolul lui Lahovari în desfășurarea scenariului se amplifică și prin faptul că, pe lîngă calitatea de participant direct la acțiune, el o deține și pe aceea de povestitor. Ideea autorului de a transforma în crainic pe unul din eroii scenariului, care să nareze întîmplările petrecute, merită a fi semnalată. S-a renunțat astfel la supărătoarele intervenții ale unui comentator străin de personajele piesei, intervenții care, oricît de discrete ar fi, fărîmițează de obicei atmosfera povestirii, făcînd să scadă autenticitatea întîmplărilor. (După cum se vede, în scenariile radiofonice crainicul nu este întotdeauna un rău inevitabil...) Vasile Lahovari a fost îndrăgit de sutele de mii de ascultători și datorită excepționalei lui interpretări de către Costache Antoniu. Atitudinea actorului în fața microfonului a fost esențialmente interioară ; intensa concentrare, trăirea sinceră a rolului, capacitatea de a releva prin subtile inflexiuni vocale variate stări de spirit, toate acestea au conferit o pregnanță deosebită eroului interpretat de Costache Antoniu.

La celălalt pol al conflictului se află Marcel Breban. Înfățișîndu-ne în persoana inginerului un individ abil și periculos, autorul a reușit să ne dea senzația unei confruntări reale, ceea ce e foarte important dacă ne gîndim la unele piese în care caricaturizarea personajelor negative anulează veridicitatea conflictului. Breban nu este însă pe deplin realizat, deoarece autorul nu luminează mobilurile care-l îndeamnă să treacă de la poziția defetistă, refractară, explicabilă prin trecutul lui, la aceea de inspirator direct al unor crime și jafuri. Interpretul lui Breban, Ion Gheorghiu, în ciuda carențelor rolului, a știut să releve prin utilizarea unor tonuri insinuante ipocrizia și reaua-credință a personajului.

Creației lui Costache Antoniu și interpretării lăudabile realizate de Ion Gheorghiu, li se adaugă și alte compoziții interesante, în roluri de mai mică întindere. Bine îndrumați de regizorul Mihai Zirra, care desigur a avut o contribuție însemnată și la reușita interpreților principali, actorii C. Codrescu, Șt. Mihăilescu-Brăila și Coca Andronescu au conturat sugestiv „profilul sonor" al personajelor respective. Într-un ansamblu bine sudat, ne-a surprins neplăcut vocea apreciatului actor Nicu Dumitriu, care a făcut din directorul șantierului un personaj iremediabil negativ și antipatic.

Scenariul lui Victor Bîrlădeanu ridică o problemă pe care, intenționat, am lăsat-o la urmă. Discutarea ei poate fi utilă și pentru alte emisiuni ale teatrului la microfon. Se manifestă în *Orașul fără istorie* un exces verbal dăunător. Personajele poartă uneori lungi dialoguri, care diminuează interesul și atenția față de desfășurarea emisiunii. Auditoriul teatrului radiofonic constituie un public cu atenția cea mai difuză, datorită permanentei lui solicitări și în alte direcții. Scriitorul radiofonic trebuie, în timpul redactării scenariului, să-și pună mereu problema captării atenției ascultătorilor prin dialoguri vii, concentrate, prin desfășurarea trepidantă a povestirii. Piesele de atmosferă, cu lungi tăceri și cuvinte rostite rar, n-au ce căuta la radio, pentru simplul motiv că ascultătorul nu le suportă, nu le acceptă. Fără a cădea în păcatul unei excesive „atmosferizări", scenariul lui Victor Bîrlădeanu a conținut totuși scene mult prea lungi, dialoguri greoaie, scene lipsite de acțiune. În general, era de dorit ca accentul să nu fie pus pe discuțiile din birou, ci pe faptele și întîmplările petrecute direct pe șantier. Ambianța sonoră — echivalentul cadrului scenic — n-ar fi avut decît de cîștigat.

Tot în această ordine de idei merită a fi discutat și modul în care autorul și-a conceput finalul. Povestitorul descrie pe aproximativ trei pagini de text (!) înfățișarea noului oraș. Dar cine are răbdare să urmărească o descriere orală atît de întinsă, în lipsa imaginilor respective ? Comentariile lungi, oricît de bine ar fi ele scrise și spuse, devin plictisitoare, mai ales dacă se fac la sfîrșitul emisiunii teatrale, după ce ascultătorul a stat o oră și jumătate în fața radioului.

Am socotit necesară discutarea acestei probleme și pentru că autorul scenariului *Orașul fără istorie* va avea, credem, un cuvînt de spus în dramaturgia radiofonică originală, pe care o dorim cît mai eficientă și reprezentativă. În pofida lacunelor semnalate, scenariul lui Victor Bîrlădeanu a constituit o binevenită contribuție a teatrului la microfon în cadrul Decadei culturii românești.

M. Radnev

www.cimec.ro

Horia Deleanu

ISTORIA TEATRULUI ŞI FORMAREA CADRELOR ACTORICEŞTI*

Ideea consemnării pentru uzul istoriei a diverselor valori ale fenomenului teatral este cunoscută din vremuri străvechi. Aşa, de pildă, şi astăzi, referindu-ne la construcţia teatrului antic, ne întoarcem la una din primele informaţii de acest ordin, cuprinse în lucrarea lui Marcus Vitruvius Pollo *De Architectura,* care datează aproximativ din secolul I înaintea erei noastre. Tot aşa cum, pentru identificarea unui element component însemnat al teatrului aceleiaşi vremi, apelăm încă la catalogul măştilor, inclus în opera lexicografului grec Pollux, *Onomasticon,* scrisă cam prin secolul II al erei noastre.

Diversele date, informaţii pe acest vast tărîm — surprinse mai întîi în mod accidental, iar mai tîrziu adunate cu intenţii bine definite — s-au aglomerat de-a lungul timpurilor, ducînd la constituirea a ceea ce numim astăzi istoria teatrului.

Paralel cu contururile, din ce în ce mai precise, ale acestei ştiinţe care se năştea, s-a desemnat şi necesitatea folosirii ei în procesul de formare a cadrelor actoriceşti. Ar fi, fără îndoială, cel puţin hazardate afirmaţiile menite să susţină că, încă de la primele înjghebări de învăţămînt teatral, cum ar fi, de pildă, şcoala romană a lui Roscius (secolul I înaintea erei noastre) sau şcolile chineze şti mult mai limpede profilate de prin sec. VIII al erei noastre, s-au făcut, în studiul curent, incursiuni sistematice în domeniul istoriei teatrului. Dar, avem toate temeiurile să considerăm că au existat, într-o formă sau alta — cum e cît se poate de firesc să existe în orice încercare de valorificare şi educare a talentului actoricesc —, şi implicaţii de acest ordin.

Nu intenţionăm, în afara menţionării acestui fenomen, să efectuăm şi o incursiune istorică, care să-i analizeze dezvoltarea amănunţită. Vrem însă să remarcăm, apropiindu-ne de vremea noastră, orientarea foarte judicioasă a învăţămîntului teatral românesc, care de la începuturi n-a ignorat includerea acestei preocupări în programele sale de studiu. Cursul de literatură, predat de Ion Eliade la „Filarmonica" acum 125 de ani, sau „lecţiile de literatură dramatică teatrală" (cum le intitula autorul), ţinute prin 1859 de C. A. Rosetti la şcoala care funcţiona pe lîngă Teatrul Naţional din Bucureşti, în timpul directoratului său, stau mărturie grăitoare în acest sens.

E un fapt cert, de asemenea, că în secolul nostru autenticele şcoli teatrale nu numai că n-au putut, dar nici n-au vrut să ignoreze, în planurile lor de activitate, o disciplină care îşi demonstrase cu prisosinţă, de-a lungul timpului, marea utilitate. In „Programele şcolii teatrale şi însemnări despre educarea actorului", Stanislavski menţionează, în afară de studierea mişcării scenice, a vorbirii expresive, a măiestriei actorului — psihologie şi caracterologie etc. —, a educaţiei muzicale, necesitatea absolută a însuşirii „cunoştinţelor din domeniul literaturii, istoriei, costumului, arhitecturii, stilului ş.a.". La şcoala lui Reinhardt de la Deutsches Theater, înfiinţată în 1905, se specifica în programul iniţial că elevii vor trebui să urmeze în afara cursurilor de tehnica şi metodica meseriei, cursuri de teoria şi istoria teatrului universal. La cunoscuta şcoală de teatru a lui Copeau, care se consolidează prin 1920, în afara dezvoltării fizice, a educaţiei muzicale, a dezvoltării capacităţilor expresive ale corpului, a dicţiunii individuale şi corale ş.a., era prevăzută şi predarea

* Acest articol deschide o serie prin care ne propunem să aducem în discuţie unele probleme mai importante privind formarea cadrelor actoriceşti în învăţămîntul nostru artistic (*n.r.*)

www.cimec.ro

istoriei teatrului, punîndu-se îndeosebi accentul pe tragedia greacă, opera shakespeareană, clasicismul francez.

Toate aceste exemple ilustre vin să confirme că valoarea creatoare a unei practici îndelungate a făcut ca, în conştiinţa contemporaneităţii, istoria teatrului să devină o componentă indivizibilă a procesului de formare a cadrelor actoriceşti.

Prin ce se explică *însemnătatea practică* deosebită pe care a dobîndit-o această disciplină în educarea actorului, în desăvîrşirea artei slujitorilor scenei?

Există o justificare iniţială în raport cu interesul manifestat de actor faţă de istoria teatrului, justificare ce se regăseşte în forme asemănătoare la pictorul care zăboveşte asupra istoriei artelor, la medicul care studiază istoria medicinii, la compozitorul care parcurge istoria muzicii. Prin intermediul istoriei teatrului, slujitorii scenei au posibilitatea cunoaşterii formelor incipiente ale artei lor, ca şi putinţa urmăririi evoluţiei, perfecţionării ei. Fără îndoială că ei sînt îndemnaţi spre acest studiu nu numai de o curiozitate legitimă în raport cu apariţia şi descifrarea treptată a tainelor meseriei lor, ci şi de o serie de alte raţiuni, foarte utile.

Actorul nu poate, nu trebuie să rămînă un meşteşugar — chiar dacă deosebit de înzestrat — circumscris la graniţele riguroase, lipsite de orizonturi largi, ale profesiunii sale. Stanislavski menţiona în acest sens: „Ca să poţi tălmăci operele geniilor, trebuie să te poţi apropia de ele cu sensibilitate şi să le poţi înţelege, iar ca să le poţi înţelege, trebuie să fii om cultivat". Exemplul foarte des citat de propovăduitorii exclusivişti, desueţi, mistici ai... harului divin, în legătură cu marea actriţă franceză Rachel, care ar fi învăţat simultan să citească şi să joace, constituie în cel mai bun caz o excepţie cu desăvîrşire neconcludentă. Tocmai de aceea, apare evident că însuşirea disciplinei noastre e determinată la actor, pe de o parte de interesul istoric, pe de alta de necesitatea obţinerii unei culturi generale, menite să-i înlesnească apropierea de opera dramatică, în intenţia transfigurării ei scenice.

Ar fi însă eronat să considerăm că istoria teatrului rămîne pentru actor o materie de cultură generală, atunci cînd ea devine pentru el o disciplină prin excelenţă *de specialitate,* o disciplină *practică.* Stanislavski se pronunţă fără echivoc în acest sens: „Analiza tuturor marilor tradiţii ale scenei, din punctul de vedere al substanţei lor creatoare, ar putea aduce un mare folos laturii practice a artei noastre". In mod evident, de pildă, cunoaşterea „substanţei creatoare" a tipologiei comediilor lui Aristofan, a emploi-urilor teatrului spaniol sau a bufonilor shakespearieni, este extrem de utilă, indispensabilă actorilor care trebuie să ajungă pînă la înţelegerea compoziţiei unei game infinite de personaje din toate vremurile, din toate locurile. In această perspectivă, însuşirea istoriei teatrului foloseşte şi la apropierea celor mai bune tradiţii în materie de interpretare scenică, la un cîmp larg de asociaţii practice, care ajung pînă la contemporaneitate, la dezvoltarea, desăvîrşirea, în ultimă analiză, a artei actoriceşti. Am remarcat, în aceeaşi ordine de idei, că la studenţii care se pregătesc pentru cariera teatrală, la tinerii actori îndeobşte, dar nu numai la ei, se constată o îndepărtare progresivă de mimetism, de imitaţia neinspirată, şi în raport cu studiul istoriei teatrului care, lărgindu-le considerabil orizontul, îi face să înţeleagă în mod practic existenţa unei mari varietăţi a mijloacelor scenice.

Utilitatea practică a studiului istoriei teatrului nu e valabilă numai în general, pe planul asociaţiilor cu tradiţiile însuşite critic, pe planul desăvîrşirii meşteşugului actoricesc, ci şi în raport concret cu fiecare obiect dat. Stanislavski se exprimă explicit pe această linie: „Cunoştinţele din domeniul literaturii, istoriei... sînt indispensabile pentru crearea piesei, rolului, spectacolului". Aşadar, în raport cu fiecare sarcină scenică dată, actorul apelează, pentru încadrarea ei în epocă, pentru motivarea ei în raport cu ambianţa socială, pentru justificarea ei psihologică faţă de celelalte personaje, pentru integrarea ei în ansamblul piesei şi al operei autorului, la cunoştinţe de pe tărîmul istoriei teatrului.

In afară de acestea, se mai ridică prin intermediul disciplinei noastre problema de mare însemnătate a educării talentului şi, implicit, a orientării lui spre esenţial, spre ceea ce poate să-l pună în valoare maximă, sporindu-i în acelaşi timp eficacitatea socială. Sîntem în mod categoric împotriva unei prejudecăţi neştiinţifice, care nu osteneşte să circule: este vorba despre pseudoteoria atotputerniciei talentului, a intuiţiei suverane, care, pasămite, pot face abstracţie de studiu, de educaţie. Cernîşevski făcea o remarcă extrem de interesantă: „Talentul oferă numai posibilitatea acţiunii. Care va fi valoarea acestei acţiuni, depinde de sensul ei, de conţinutul ei. Dacă Rafael ar fi pictat numai arabescuri, păsărele şi floricele, în aceste arabescuri, păsărele şi floricele ar fi fost evident un talent considerabil, dar

www.cimec.ro

atunci v-ați fi oprit oare plini de evlavie în fața acestor floricele și păsărele, ar fi fost oare înălțat, purificat, spiritul vostru privind aceste fleacuri agreabile?" Intorcîndu-ne la domeniul nostru, este evidentă, și pe acest plan, rațiunea educativă, practică, a istoriei teatrului, care trebuie, în mod științific, analizînd latențele diverselor roluri și piese, să îndrumeze actorul, nu în urmărirea floricelelor de stil gratuit și a arabescurilor verbale inutile, ci în căutarea și susținerea marilor teme sociale, revoluționare, argumentîndu-le valențele scenice, audiența la public, posibilitatea de valorificare supremă a talentului.

***

Incercînd să demonstrăm interesul istoric, valoarea instructivă generală și mai cu seamă marea utilitate practică pe care le prezintă disciplina noastră în formarea cadrelor actoricești, este necesar să ne oprim cu multă atenție asupra *liniilor directoare* ale cursului, asupra modului în care trebuie predată istoria teatrului, pentru ca ea să-și atingă țelurile însemnate de educare, orientare, perfecționare a talentului slujitorilor scenei.

O linie directoare esențială în tratarea istoriei teatrului trebuie să o constituie învățătura leninistă despre cele două culturi, opusă fundamental teoriei reacționare, care încearcă să escamoteze, și în acest domeniu, lupta de clasă, pledînd pentru ideea unui torent unic în cultură.

In *Note critice în problema națională*, Lenin arăta: „In sînul *fiecărei* culturi naționale se găsesc *elemente*, fie și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în sînul *fiecărei* națiuni există mase de muncitori și exploatați ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în sînul *fiecărei* națiuni există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor, chiar o cultură ultrareacționară și clericală) și, ceea ce trebuie să remarcăm, nu numai sub formă de „elemente", ci sub formă de cultură *dominantă*. De aceea „cultura națională" în genere *este* cultura moșierilor, a popilor, a burgheziei". (*Opere*, vol. XX, ed. P.M.R., 1950).

In această lumină, este absolut necesară sublinierea rolului fundamental al fenomenelor progresiste de pe tărîmul teatrului, legate de formele sociale cele mai înaintate, chiar dacă în perioada apariției ele par relativ slabe și nu se impun atenției, la o analiză superficială. De aceea, este foarte vătămătoare poziția obiectivistă, care se mărginește, în miopia sau în reaua ei intenție, la o rudimentară constatare a aparențelor, neglijînd valorile avansate, care, chiar dacă par firave la un moment dat, au în fond o însemnătate deosebită, chezășuind dezvoltarea autentică, rodnică, a teatrului. Așa, de pildă, reprezentanții istoriografiei de teatru reacționare se străduiesc să ignoreze în contemporaneitate existența celor două culturi din societatea burgheză, încercînd să definească „antiteatrul", psihologia disperării, a inutilității, a dezarmării morale, ca direcție unică în teatrul vremii noastre. Ei se încăpățînează să reducă dramaturgia din zilele noastre la Eugène Ionesco, Becket, Ustinov, refuzînd să recunoască lucrările lui Sean O'Cassey sau Arthur Miller, de exemplu, care, dacă nu reprezintă o tendință majoritară, reprezintă în schimb tendința esențială, cea mai demnă de luat în seamă, din teatrul occidental contemporan. Tot așa, dacă ne întoarcem în timp la evul mediu, sînt ipocrite și inutile lamentațiile în legătură cu generalizarea caracterului mistic al manifestărilor teatrale, atunci cînd în aceeași vreme au existat, pe acest tărîm, evidente valori populare, realiste, incomparabil mai interesante, care trebuie reliefate cu cea mai mare pricepere.

Pentru a nu greși în această direcție, ni se cere o cunoaștere foarte amplă, cuprinzătoare, a fenomenelor teatrale din fiecare epocă, dublată de un ascuțit spirit de discernămînt. Fiindcă noi nu păcătuim dacă, referindu-ne la sfîrșitul veacului XIX, scoatem în evidență virtuțile artistice ale unei Réjane, Sarah Bernhardt sau Eleonora Duse. Dar păcătuim, fără îndoială, dacă nu ne ocupăm, în același timp, de mai puțin celebrele, dar extrem de importantele teatre populare, ca Volkstheater de la Viena, Teatrul „Schiller" de la Berlin, Maison du Peuple de la Bruxelles, sau Thèâtre du Peuple de la Bussang.

In general, este extrem de important să urmărim contribuția poporului la nașterea și dezvoltarea diverselor manifestări teatrale, la evoluția istoriei dramaturgiei și artei spectacolului. In comunicarea *Valorile folclorice — sursă de cunoaștere a istoriei teatrului*, făcută la cel de al II-lea Congres Internațional de Istoria Teatrului de la Veneția—1957, am încercat să susțin această teză, asociind-o cu caracterul

www.cimec.ro

democratic al teatrului şi cu problemele reconstrucţiei producţiei teatrale contemporane. Intrigată de această legătură, care ni se pare firească într-o concepţie ştiinţifică, democratică, asupra istoriei teatrului, presa italiană a calificat comunicarea drept „inovatoare şi revoluţionară", dezbaterea continuînd în revistele de specialitate occidentale („Il dramma", „Maske und Kothurn" ş.a.), care au ezitat să ia o poziţie netă. Mai mult decît atît, chiar în Congres, prof. Goffredo Bellonci a contestat cu vehemenţă manifestările populare ca teatru, mergînd pînă şi la negarea cunoscutelor „Sacre rappresentazioni" din evul mediu şi considerînd, într-o viziune cam aristocratică, că toate acestea sînt lipsite de „formele iniţiale ale artei". E interesant de semnalat că tot acolo, elveţianul dr. Edmond Stadler a recunoscut că nu e cazul „să restrîngem noţiunea de teatru la teatrul de artă", şi că trebuie acordat „noţiunii de teatru sensul cel mai larg cu putinţă". Mi se pare că negarea valorilor folclorice din acest domeniu înseamnă contestarea izvoarelor vii, autentice, ale teatrului; înseamnă o negare a caracterului democratic al acestei arte; înseamnă, în ultimă analiză, o denaturare a istoriei teatrului, de care nu avem voie să ne facem vinovaţi în studiul şi predarea disciplinei, menite, între altele, să orienteze drumul rodnic al actorului pus, în primul rînd, în slujba poporului său.

In strînsă asociaţie cu problema identificării celor două culturi şi în mod esenţial a „elementelor, fie şi nedezvoltate, de cultură democratică şi socialistă" (V. I. Lenin); în intimă legătură cu contribuţia poporului la înflorirea teatrului, se pune şi problema evidenţierii rolului fundamental al tendinţelor realiste în dezvoltarea dramaturgiei, a artei spectacolului. De aceea, este absolut necesar să privim istoria teatrului ca o istorie a naşterii şi dezvoltării realismului (pe planul literaturii dramatice şi al artei scenice), în luptă adeseori violentă cu diversele tendinţe antirealiste, de substanţă retrogradă, manifestate de-a lungul vremurilor într-o formă sau alta.

***

Acestea fiind liniile directoare esenţiale ale tratării istoriei teatrului, să ne oprim acum asupra cîmpului ei de cercetare, asupra *sferei de investigaţie*.

Diverşi teoreticieni pornesc de la o falsă dilemă: teatrul autorului, teatrul actorului sau teatrul regizorului? Aceste alternative nu există în realitate, în măsura în care diverşii termeni citaţi se asociază în unitatea dialectică dintre conţinut şi formă, unde conţinutul păstrează primatul, rămîne definitoriu. In această perspectivă, istoria teatrului nu poate fi concepută nici numai ca o istorie a literaturii dramatice, nici numai ca o istorie a diverselor elemente ale artei spectacolului, ci ca o istorie a fenomenului teatral în toată complexitatea lui.

Astfel, rămîne fără sens ideea autonomiei abstracte a textului dramatic, care duce la susţinerea exclusivă a unei istorii a literaturii dramatice, desprinse cu desăvîrşire de arta spectacolului. Cu toate acestea, s-a ajuns şi la teoretizarea acestei autonomii. Saint-Saëns menţiona că: „o simfonie de Beethoven se citeşte la gura sobei, aşa cum se citeşte o tragedie de Racine; şi una şi alta, ca să existe, n-au nevoie să fie interpretate". Răspunzîndu-i parcă, Goethe însemna în *Convorbiri cu Eckermann*: „o piesă care n-a fost, încă din vremea conceperii ei, scrisă de poet pentru a fi jucată cu o tehnică apropiată, nu e făcută pentru teatru".

Pornind de la criterii de ordinul celor enunţate de Saint-Saëns, şi nu numai de la acestea, s-a dizolvat de multe ori, în mod cu totul arbitrar, istoria teatrului în istoria literaturii dramatice. Or, cît ar fi de stupid, de exemplu, să ignorăm perioada extrem de înfloritoare, deosebit de interesantă, a comediei măştilor din secolele XVI, XVII şi începutul lui XVIII, pentru simplul motiv că nu s-au păstrat decît în măsură neînsemnată izvoarele dramaturgice, scenariile commediei dell'arte? Sau, poate fi cît de cît înţeles teatrul primelor decenii ale veacului nostru, pomenind numai despre dramaturgi şi ignorînd, în Rusia pe Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Meyerhold, Vahtangov, Tairov, sau în Franţa pe Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin? Şi, oare, epocile de teatru în care au strălucit Tomasso Salvini, Lekain, Garrik, Şcepkin, Talma, Irving, Ermolova, Constantin Nottara şi Aristiţa Romanescu, pot fi concepute în afara existenţei acestor inegalabili actori?

Tot aşa, însă, e absurdă şi considerarea exclusivă a unei istorii a diverselor elemente ale artei scenice, în măsura în care textul, momentul ideologic, rămîne baza spectacolului, constituind elementul său primordial. Tocmai de aceea, în studiul istoriei teatrului se cer combătute tezele lui Appia, Gordon Craig, Gaston Baty, de

www.cimec.ro

pildă, care pledează pentru limitarea contribuției operei dramatice în spectacol, slujindu-se de text ca de un simplu pretext pentru reprezentația teatrală.

Din aceste motive, considerînd spectacolul ca un tot, în care nici un element nu figurează de dragul simplului acompaniament, trebuie ca în studiul disciplinei noastre, actorul să se obișnuiască să gîndească teatrul ca o imagine de sinteză, în care literatura dramatică și elementele artei scenice coexistă într-o unitate dialectică.

Nu trebue să uităm însă că apreciind fenomenul teatral în perspectiva unității dintre text și realizare scenică, trebuie să-l raportăm la un anumit loc, la anumite condiții, la un anumit public. Fiindcă, absența spectatorului dintr-o relatare istorică văduvește imaginea de ansamblu a teatrului, nu dă în întregime măsura valorii sociale a teatrului într-o vreme sau alta. Publicul creează spectacolului un anumit climat emotiv, ajungînd la comuniunea cu actorul și autorul, sau refuzîndu-și în mod categoric adeziunea. Aceste date se cer consemnate și transmise pe cît cu putință de istoria teatrului, neuitînd să diferențiem anumite categorii de public și reacțiile lor caracteristice. Cît de semnificative și emoționante sînt, de pildă, două momente relatate de istoricii teatrali care s-au aplecat cu enorm interes asupra perioadei Marii Revoluții Socialiste și a războiului civil! În zilele de după Octombrie, la Teatrul „Aquarium" din Moscova se juca *Sărăcia nu e viciu* de Al. Ostrovski. Imediat după spectacol, un marinar din Baltica, neputîndu-și stăvili entuziasmul, s-a ridicat pe scenă și a făcut actorilor teatrului, o recomandare generală: „Alegeți pentru noi piese, care ca un acumulator de nădejde să ne dea o încărcătură de forță și să ne transmită curajul de a dobîndi pînă la capăt victoria". Sau, în altă împrejurare, la Kiev, în vremea luptelor cu armatele contrarevoluționare, se juca *Fîntîna turmelor* de Lope de Vega; după ce ascultau monologul înflăcărat al Laurenciei, care chema la răscoală pe țăranii din satul Fuenteovejuna, ostașii roșii aclamau pe actori, ieșeau din sală și se îndreptau nemijlocit de la teatru pe front să se bată cu bandele lui Petliura. Poate fi oare înțeles, cu toată bogăția sa de sensuri, teatrul acestei epoci, dacă se ignorează momente ca cele de mai sus, sau altele de același ordin? Sigur că nu. Tot așa cum, la noi în țară, vremea revoluționară care a adus în fotolii, în loji, în staluri un spectator nou, de o calitate admirabilă, nu poate fi în nici un caz consemnată de istoria teatrului fără acest spectator.

Publicul nu poate și nu trebuie să fie ignorat în studiul disciplinei noastre. La al II-lea Congres de Istoria Teatrului de la Veneția, un reprezentant englez a recomandat inițierea unei istorii a publicului. Ideea nu e lipsită de interes, fără îndoială, dar riscă, parcă, privită izolat, să rămînă desprinsă de solul ei firesc. Fiindcă am credința că această istorie a publicului, cu extrem de utile implicații sociale, poate să pară cam stingheră, dacă nu e presupusă în cîmpul vast, complex, de acțiune al istoriei teatrului.

Acceptînd ca esențială în studiu asociația indivizibilă dintre text, spectacol și public, raportate la epocă, la condițiile ei istorice, politice, economice, nu trebuie să facem abstracție de gîndirea teatrală a vremii, de contribuțiile aduse dezvoltării teoriei teatrului. Poate fi oare parcursă în mod serios istoria teatrului, dacă se face abstracție de Diderot și *Paradoxul actorului,* de Lessing și *Dramaturgia hamburgheză,* de opiniile emise de Gorki în articolul *Despre piese?* Sau nu rămîne incompletă înțelegerea teatrului vremii și a personalității scriitorilor respectivi, dacă nu analizăm opiniile exprimate asupra artei scenice de Shakespeare în *Hamlet,* de Goldoni în *Teatrul comic,* de Molière în *Critica Școlii femeilor,* de Maiakovski în *Baia?* Concluzia necesității imperioase a abordării acestor probleme se poate desprinde, între altele, și din cele cîteva exemple citate.

***

Limpezite fiind acum elementele componente, sfera de investigație a istoriei teatrului, e cazul să ne oprim asupra modului în care trebuie *cercetată opera dramatică* — baza indiscutabilă a oricărui spectacol — pentru uzul actorilor, în vederea formării și dezvoltării lor.

Trebuie să pornim de la ideea necesității unei cunoașteri cît mai aprofundate a textului, a autorului, a cadrului istoric general, din partea actorului. Această premisă a creației actoricești contrazice tezele care pledează pentru interpretul viu, devenit în mod mecanic „un element mobil al decorului" (Gordon Craig), sau pentru „actorul ce va dispărea și în locul lui vom vedea un personaj neînsuflețit, care va purta, dacă voiți, numele de supramarionetă" (tot Gordon Craig). Ridicîndu-se în mod implicit împotriva acestor puncte de vedere mecaniciste, care neagă

www.cimec.ro

momentul ideologic esențial în creație, Stanislavski atrage atenția că: „artistul autentic are nu numai o misiune educativă, ci și una de colaborare cu autorul operei literare".

În urmărirea participației conștiente, avizate, a actorului la procesul de muncă asupra rolului, se cere deprinderea lui continuă, perseverentă, cu înțelegerea *istorică* a piesei, cu pătrunderea profundă a semnificațiilor sociale. Datoria istoricului de teatru este să convingă pe actor, pentru întreaga sa activitate ulterioară, că textul dramatic dat, că autorul dat nu constituie cazuri particulare, fenomene singulare, ci că ele rămîn întotdeauna, în ultimă analiză, niște produse sociale. In această intenție, sînt recomandabile în studiul disciplinei noastre, și fără îndoială nu numai aici, asociațiile continue, care nu asimilează mecanic, ci creator, personaje, situații dramatice, interpretări scenice, opere, autori.

Gîndindu-ne la analiza nemijlocită a operei dramatice, ne amintim din nou niște indicații stanislavskiene: „Studiile științifice pe tărîmul literaturii, istoriei... trebuie să pornească din viața însăși, adică trebuie să fie legate de cerințele practice ale teatrului, ale artei și scenei noastre".

Constituind din aceste indicații unul dintre motto-urile cursului de istoria teatrului, pornim în studiul nostru de la ideea că opera dramatică constituie cea mai fertilă sursă de valorificare ingenioasă a talentului, asociindu-ne celor spuse odată de Copeau: „Toată originalitatea interpretării noastre... nu va veni decît de la o cunoaștere aprofundată a textului". Pe o linie asemănătoare trebuie să trezim în actori acea credință scenică, despre care vorbea Vahtangov, credință determinată de adeziunea totală, fierbinte, a interpretului la conținutul dramei progresiste, revoluționare, susceptibilă să ajungă la luminile rampei.

Pentru a atinge toate aceste obiective, noi trebuie să abordăm piesa de teatru, nu în pianul unei analize literare superficiale. Ea se cere disecată, pentru uzul actorilor, în perspectiva obligatorie a supratemei și a subtextelor. Așa, de pildă, referindu-ne la *Micii burghezi*, nu putem rămîne la aparența temei conflictului dintre generații, trebuind să descifrăm marea supratemă gorkiană a combaterii filistinismului, mentalității mic-burgheze, reacționarismului politic al vremii. Sau, ocupîndu-ne de *Mutter Courage*, nu e suficientă înțelegerea micilor și marilor necazuri ale Annei Fierling, fiind necesară scoaterea la iveală a supratemei brechtiene: lupta împotriva războiului nedrept și a cortegiului de năpaste care se abat asupra oamenilor simpli. Tot așa, analizînd *Ploșnița* de Maiakovski, nu realizăm mare lucru dacă desfacem sensurile imediate ale replicilor pronunțate de oamenii viitorului din partea a doua a piesei, fără să identificăm subtextul lor grav, important: Prisîpkin, elementul declasat, arivist, posedat de instincte egoiste, mic-burgheze, este și va fi considerat fiară, neom, în lumea eticii comuniste.

De asemenea, nu ne putem limita la o relatare, chiar foarte amplă, a acțiunii, fără a stabili liniile directoare ale conflictului, timpii inițiali ai declanșării lui, în drumul spre deznodămînt. Actorului trebuie să i se indice, în studiul disciplinei noastre, toți acești timpi, făcîndu-l să parcurgă simultan textul și diversele perioade posibile ale spectacolului. Intr-un chip asemănător, noi nu rămînem în cursul nostru la indicarea liniei generale a rolurilor principale, stabilindu-le pivoții, momentele scenice-cheie și fazele esențiale de dezvoltare. Pornind de aici, cerem în seminarii studenților-actori nu o analiză rece a piesei și a rolurilor, ci le recomandăm un început de identificare cu ele, așteptînd răspunsuri care să se apropie — descinzînd din supratemă și subtexte — de schița tratării lor scenice. Experiențele de acest ordin au dat rezultate foarte bune, în măsura în care studenții-actori s-au apropiat, pe această cale, și afectiv de istoria teatrului, deslușindu-i mai explicit natura *practică*, strînsa legătură cu meseria lor. Și aici, am urmărit în foarte mare măsură recomandația stanislavskiană: „actorii vor înainte de toate să joace, să acționeze, și tot ce îi ajută nemijlocit la crearea rolului... e luat de ei cu pasiune".

Urmărind dezvoltarea facultăților și cunoștințelor logice și psihologice ale studenților-actori, tratăm cu minuțiozitate, după cum e foarte firesc, meandrele vieții interioare a personajelor și așezarea lor bine gîndită în eșafodajul judicios al piesei. In aceeași intenție, seminariile din ultimii ani de studiu alternează analizele diverselor categorii de eroi cu referatele de sinteză, menite să dezvolte puterea asociativă a viitorilor actori.

Nu neglijăm niciodată, în afară de aceasta, descifrarea amănunțită a problemelor de compoziție ale piesei, urmărirea resorturilor intime ale arhitectonicii ei, fiind convinși, ca și Stanislavski, că: „Artistul, asemenea maistrului, trebuie să cunoască construcția sau mecanismul operei poetului, acțiunea sau dezvoltarea ei. Dar

www.cimec.ro

cel mai important este ca artistul să știe dintr-o dată să descopere centrele principale ale piesei, nodurile ei nervoase, care nutresc și mișcă întreaga operă a poetului și-i dau tonul. Cunoscîndu-le și studiindu-le, artistul apucă dintr-o dată în mîini cheile și soluția piesei și a operei poetului".

***

Pe lîngă abordarea practică a operei dramatice, strîns asociată cu perspectiva spectacolului, există în studiul istoriei teatrului necesitatea folosirii unor *materiale ilustrative*.

Oricît de mare ar fi puterea de evocare a celui care predă cursul, oricît de sugestive ar fi imaginile pe care le face să se nască în fantezia studentului-actor, el nu va izbuti niciodată să reconstituie o reprezentație teatrală, o epocă de teatru, fără ajutorul unui material concret, destul de variat. Cantitatea și adesea valoarea eficace a acestui material scad proporțional, pe măsură ce ne îndreptăm atenția spre vremi mai îndepărtate. Așa, de pildă, referindu-ne la timpul foarte apropiat, putem folosi discurile, imprimările pe bandă de magnetofon (ocazionale, speciale, de la spectacolele de teatru radiofonice), proiecțiile cinematografice (de asemenea ocazionale, speciale, sau filme-spectacol). Am putut constata însemnătatea considerabilă a acestor mijloace ilustrative, discutînd *Azilul de noapte*, alături de prezentarea filmului-spectacol respectiv și a fragmentelor de la spectacolul M.H.A.T. dintr-o peliculă comemorativă, sau însoțind prezentarea piesei *Mutter Courage* cu discurile pe care sînt imprimate songurile interpretate de Helene Weigel și Ernst Busch. Raportînd studiul la epoci de care ne despart veacuri, ne-am slujit cu mare folos de fotografii, ilustrații, planșe, schițe de decoruri și costume, machete ș.a., care au completat în mod fericit relatările orale și analizele de texte.

Sînt foarte interesante, în această ordine de idei, unele opinii ale lui Stanislavski, cuprinse în „Programele școlii teatrale și însemnări despre educarea actorului". Gîndindu-se la parcurgerea unei istorii vii a costumului, el socotea util ca fiecare elev al școlii de teatru să confecționeze, sub îndrumarea istoricului teatral și a croitorului, un costum de epocă; rezultatul tuturor acestor exerciții ar putea constitui, la capătul anului școlar, o panoramă relativ completă a costumelor din diverse vremi. În legătură cu istoria arhitecturii, a stilurilor diferitelor epoci, i se părea potrivit ca fiecare elev al școlii de teatru să construiască două proiecte de machete — de camere, clădiri, exterioare —, pe care să le poată susține cu ajutorul tuturor comentariilor istorice necesare.

Aceste propuneri nu ni se par obligatorii în forma dată, fără nici un amendament, dar credem că ele indică, în orice caz, o linie foarte rodnică de asociație a învățămîntului teatral cu practica, linie pe care o considerăm — legată de analiza piesei de teatru, de studiul istoriei teatrului în general — esențială în predarea disciplinei noastre.

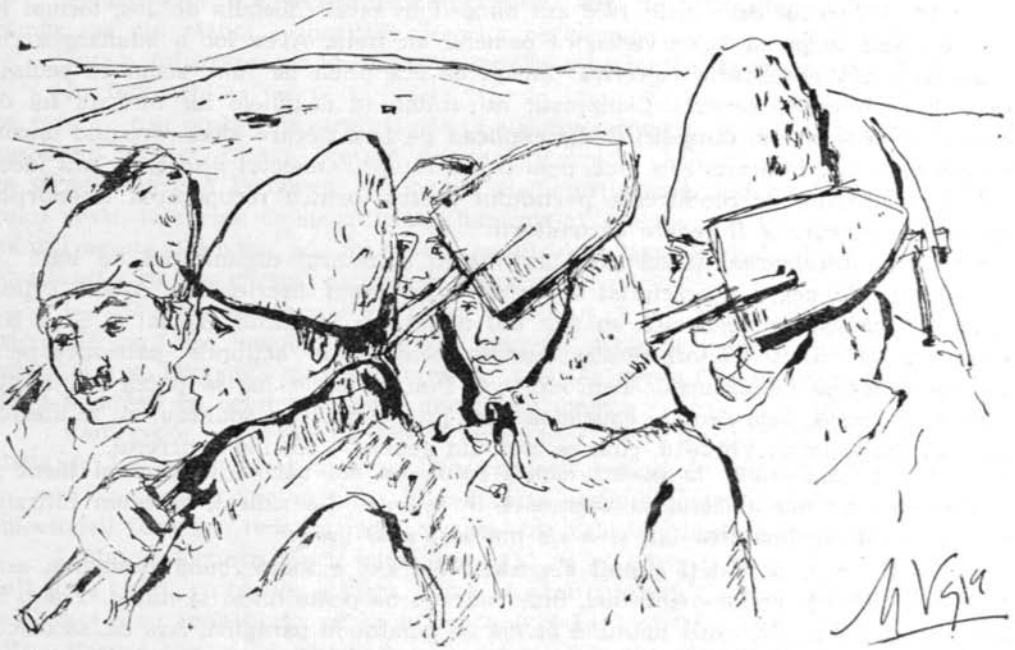
***

Am încercat — după o sumară justificare istorică, subliniind însemnătatea practică a cursului, identificîndu-i liniile directoare și sfera de investigație, stabilind în acest cadru criteriile de cercetare a operei dramatice și ale folosirii materialelor ilustrative — să schițăm premisele de predare a disciplinei noastre în școala nouă de teatru, dezvoltată în condițiile admirabile, create de regimul de democrație populară. Am vrut să demonstrăm că istoria teatrului nu este o disciplină teoretică generală, ci una de strictă specialitate a actorului, o materie practică, indispensabilă în formarea sa armonică, complexă, de om cultivat, artist-cetățean, meseriaș iscusit și inspirat. Ferma orientare marxist-leninistă, învățătura stanislavskiană, frumoasele tradiții realiste ale școlii de teatru românești chezășuiesc posibilitatea de desăvîrșire, pe aceste linii, a predării istoriei teatrului, disciplină practică fundamentală în procesul de creștere a cadrelor actoricești.

În pragul unui nou an universitar, cu experiența și maturitatea cîștigate după 15 ani de la Eliberare, o dezbatere largă, cuprinzătoare, asupra celor mai bune mijloace de educare a viitorilor actori ni se pare cît se poate de utilă, cu perspective foarte rodnice.

www.cimec.ro

iată unde e piesa



Pop Simion

OBUZELE

În stepa Dobrogei, primăvara sosește tîrziu. Martie, de cele mai multe ori, aici înseamnă încă iarnă ; vînturi nebune, geruri iuți și ninsori purtate de-a valma pînă la margini de lume. Așadar, pentru oamenii de aici, iarna-i mai lungă decît pentru cei din alte părți ale țării. Iarnă de o jumătate de an. Au colectiviștii răgaz să stea îndelung la taclale, să se sfădească și să se împace, să întîrzie în fața unui „dorobanț" în încăperile pline de fum ale cooperativelor sătești ; au timp să țină ședințe lungi și să-și făurească cele mai felurite planuri despre tot ce ar voi să înfăptuiască pînă cînd va da buzna cealaltă iarnă în stepă. Așa că, în lunile acestea, cînd afară urlă crivățul, învolbură ninsori și fluieră prin hornuri, oamenii stepei stau la căldură, citesc, învață, mănîncă seminţe și își muncesc mintea cu lucruri bune și noi. E un calm stăpînit în tot ce fac ei în acest răstimp. Stau cu plăcere la felurite discuții, în timpul cărora sug țigări tari și meditează îndelung, scărpinîndu-se în bărbi (dacă au așa ceva), împrumutîndu-și un aer de înțelepți orientali. Parcă n-ar fi ei oamenii iuți, neastîmpărați și nervoși, care în anotimpul muncilor agricole iau cu asalt stepa, grăbindu-se să o împodobească cu roade și mai apoi să le culeagă într-o fugă, înainte de a se fi ivit ploile toamnei.

Așadar, iarna, dobrogenii sînt fără îndoială altfel de oameni. Calmi, puși pe glume, lungi la vorbă, în stare să despice firul în patru, sentimentali, naivi, ori

www.cimec.ro

de-a dreptul copilăroşi. Îi descoperi în toate aceste posturi, în primul rînd pentru că oamenii au timp, timp berechet. Şi asta în Dobrogea înseamnă mult. Colectiviştii s-au obişnuit ca în această parte a anului să ducă cele mai multe dezbateri despre rosturile lor colective şi să ia hotărîrile mari.

Pe la început de martie 1958 am nimerit în satul Ciocîrlia de Jos, tocmai în vremea cînd se putea lesne vedea că oamenii *au timp*. Avea loc o adunare a comuniştilor din gospodăria colectivă. Încăperea era plină de fum, semn că şedinţa dura de mai multe ceasuri. Comuniştii nu arătau în disputele lor nici un fel de grabă ori neastîmpăr. Dimpotrivă. Îşi explicau pe larg fiecare idee, revenind uneori cu completări şi informaţii în plus, pentru a o rotunji. Obiectul discuţiilor era ideea chemării adresate de conducerea partidului nostru, pentru recuperarea terenurilor neproductive, spre a fi redate agriculturii.

După informarea făcută de Suin Idaiet, secretarul organizaţiei de bază — un tătăruş mic, negru şi precipitat la vorbă —, au urmat înscrierile la cuvînt. Primii care s-au ridicat să vorbească au fost doi tineri iuţi la minte, Kemal şi Stan Nicolae ; ei au vorbit cu înflăcărare despre chemarea la acţiunile patriotice pentru valorificarea pămînturilor neproductive. Din cuvintele lor se putea citi multă tragere de inimă, însă dacă te apucai să treci prin ciur tot ce spuneau, nu te alegeai cu prea mare lucru. Vorbeau, cum se zice, „în general", ocolind concretul.

S-a ridicat atunci la cuvînt Ismail Asan, un om bătrîn, în general tăcut şi retras, care nu are obiceiul să vorbească în şedinţe. S-a ridicat, oarecum întîrziat de vorbitorii de dinaintea lui, şi a zis morocănos şi ursuz :

— Ho, mă, că bateţi cîmpii degeaba ! Nu zic, e foarte bună chemarea asta pentru a da viaţă noilor pămînturi, însă nouă nu ne poate folosi la nimic. Trăim în inima stepei şi n-avem nici măcar o palmă de pămînt în paragină. Aşa că, să discutăm alte lucruri mai folositoare, să nu ne răcim gura de pomană. Cam atîta...

Şi s-a aşezat pe bancă Ismail Asan, tot morocănos şi ursuz.

Cuvintele omului au căzut ca o grindină în mijlocul adunării. Cei mai mulţi au rămas cu gura căscată. Strălucirea ochilor miraţi, gîndurile învălmăşite, tăcerea de piatră, toate spuneau parcă : „Uite, domnule ! Ismail Asan are dreptate şi noi nici nu ne-am gîndit pînă acum la aşa ceva..."

Pe bună dreptate, cuvintele omului stîrniseră frămîntare între oamenii veniţi la şedinţă. Deşi, poate n-ar fi trebuit să fie rostite aşa (ei, dar ce poţi face ? ! Ismail e om bătrîn şi destul de smucit. Cine nu-l ştie ?...), cuvintele acelea morocănoase cuprindeau însă adevăr. Meritau să fie luate în seamă. Aşa au şi făcut oamenii.

Întîi, au cîntărit cu amănunţime şi răspundere ideile cuprinse în chemare. La ce se refereau ele ? Anume că, partidul pune mare preţ, în această perioadă, pe acţiunea patriotică de masă, pentru a reda rodului pămînturi neproductive, terenuri inundate, degradate de ape ori nedesţelenite de mult ; petice de pămînt uitate, năpădite de bălării, fîşii de loc ce stau fără scop la marginea drumurilor, bălţi şi stuhărişuri, ori bucăţi de glie stătută, netăiată de plug din pricina bolovanilor, ori a rădăcinilor unor foste păduri. Dar la Ciocîrlia de Jos nu erau astfel de locuri. Satul se afla în plină stepă. Pămînt neted, ca în palmă. Nici tu baltă, nici tu deal, nici tu pădure. Cît vezi cu ochii, pămînt ; stepă sură, pe care s-o răscoleşti cu cuţitele plugurilor şi să-i dai sămînţă. De rodit rodeşte ea, săraca, din plin. Aşa că...

În mijlocul tăcerii generale, se auzi dintr-o dată descoperitor glasul profund şi metalic al lui Moldovan Gheorghe.

— Şi totuşi, tovarăşi, e ceva de făcut...

Oamenii au tresărit, miraţi, şi şi-au lungit grumazurile să audă ce mare lucru va ieşi din gura lui Moldovan.

www.cimec.ro

— ...Aici, sub nasul nostru, în coasta satului, lîngă şosea... explica cu glas precipitat, într-un suflet, de parcă atunci ar fi sosit dintr-o fugă.

Ochii, nerăbdarea oamenilor parcă îl zoreau, îl întrebau pe Moldovan : „Ei, hai spune odată, ce e în coasta satului, lîngă şosea ?...“

— Zic, aici, în coasta satului, lîngă şosea, este un loc pustiu, un loc blestemat, rămas aşa din război — poziţiile vechilor antiaeriene...

Într-o fulgerare, cei de faţă pricepură tot ; tot ce avea de spus Moldovan.

În faţa ochilor minţii fiecăruia stăruia imaginea pustie, dezolantă, a locului pe care au fost postate înainte cu 16—17 ani antiaeriene naziste, în preajma fostului aerodrom militar. Cîteva hectare de stepă ciuruită, răscolită, gropi săpate anume ca să adăpostească 12 maşini ale morţii, cu boturile lungi îndreptate spre apele cerului vînăt, tulburate de stolurile bombardierelor. Şaisprezece ani a stat nerodit pămîntul acesta. Oamenii au îmbătrînit, copiii s-au făcut bărbaţi şi au uitat de el ; l-au lăsat străin şi ciuntit, ca un loc blestemat.

— ...Să închidem aceste răni ale războiului şi să-i redăm pămîntului tihna şi pacea de care are nevoie pentru a-şi îndeplini fireasca menire de a germina sămînţa şi a se împodobi cu roade, şi-a încheiat Moldovan Gheorghe cuvîntul, privindu-şi tovarăşii cu ochii lui căprii, aburiţi de emoţie.

Cam peste un ceas, adunarea comuniştilor din gospodăria colectivă din Ciocîrlia de Jos s-a încheiat cu o hotărîre concretă, votată în unanimitate : a doua zi, în zori, comuniştii vor mobiliza într-o largă acţiune patriotică cel puţin 100 de colectivişti pentru a reda agriculturii socialiste cele trei hectare ciopîrţite de război.

...Martie friguros. Zorii zilei. Peste 150 de colectivişti au ieşit în cîmp cu lopeţi şi cu roabe, cu căruţe şi tărgi. Bătea un vînt subţirel. Oamenii lucrau în cojoace. Mai apoi s-au înfierbîntat şi le-au lepădat. S-au strîns pe buza gropilor — nişte pîlnii imense săpate în trupul viu al stepei — şi au început să arunce înăuntru ţărînă, să le umple, să le şteargă de pe suprafaţa pămîntului. Un soare palid, încă neîndrăzneţ, zdrenţuia zăpada, iar mustul ei se furişa în izvoraşe subţiri printre picioarele oamenilor. Era o primăvară crudă, rece, severă, iar oamenii, în numele vieţii, ştergeau urmele războiului. În fruntea muncilor erau comuniştii Gheorghe Moldovan, Stan Nicolae, Suin Idaiet, secretarul utemist Osman Bovamet, Perţache Gheorghe şi alţii. În scurtele popasuri, oamenii mîncau în fugă ce le aduceau nevestele în coşuri, apoi continuau cu şi mai multă nădejde să şteargă din stepă amintirea războiului. După trei zile au terminat. Din pămîntul acela mort, au făcut ogor tîrziu, de toamnă, şi au semănat dughie. Anul acesta, colectiviştii au făcut aici bostănărie. Pe pămîntul care a adăpostit cîndva maşini ale morţii şi obuze ucigătoare, au crescut vara aceasta pepeni şi lubeniţe mari şi verzui — „obuze“ ale păcii şi bunăstării noastre, „obuze“ tip „Dobrogea socialistă 1959“.

www.cimec.ro

teatrul de amatori

NOI PAȘI ÎNAINTE

Desfășurarea celui de-al V-lea concurs pe țară al echipelor artistice de amatori de la orașe și sate a fost de-a dreptul entuziasmantă.

Cei care au asistat — timp de cinci zile — de dimineață pînă seara, la finala concursului și și-au desfătat privirile cu minunata bogăție a costumelor naționale, au aplaudat frumusețea dansurilor și măiestria dansatorilor, simțul muzical și valoarea interpretativă a coriștilor și a instrumentiștilor, n-au fost mai puțin emoționați de apariția în fața cortinei a brigăzilor artistice de agitație.

Cu toate că nu s-au împlinit nici șase ani de cînd brigada artistică de agitație și-a cerut înscrierea în catalogul genurilor artistice interpretate de amatori, ea a dovedit, cu ocazia acestui concurs, nu numai că și-a găsit adevăratul profil, dar că în colectivele de creație, frămîntarea pentru a afla cît mai noi și variate forme de expresie dă roade din ce în ce mai bune.

Dacă în anii precedenți, timide încercări de critică și șablonarde cîntece „în cinstea cutărui fruntaș" se înlănțuiau la întîmplare și constituiau unicele puncte din programele brigăzilor, de data aceasta, colectivele (fie ele de la orașe sau de la sate) au dovedit că și-au cucerit maturitatea și că ședințele, consfătuirile regionale sau pe țară, instructorii profesioniști trimiși să le ajute, și chiar diferitele concursuri au fost de un real folos și au contribuit să le facă să crească, aidoma pruncului din poveste, în cîțiva ani, cît alții în zeci de ani.

După selecțiile riguroase făcute la diferitele faze ale concursului, în finală au apărut aproape 30 de brigăzi artistice de agitație din toate regiunile țării. Au fost brigăzi de mineri de la Aninoasa, de muncitori de la Săvinești, de țărani colectiviști de la Sîntana-Oradea, de medici de la Spitalul nr. 9 — București. Au apărut alături muncitori și intelectuali (Fabrica de antibiotice-Iași), membri ai direcției și simpli mecanici (Fabrica de bere „Rahova"), tineri și vîrstnici (Casa raională de cultură Feteșți), animați cu toții de aceeași fierbinte dorință de a contribui la succesul programului lor.

Era emoționant să-i vezi în culise, înainte de intrarea în scenă, pe medicul Cornel Constantinescu de la Spitalul nr. 9, sau pe directorul Spiru Elefteratos de la Fabrica de bere „Rahova", la fel de emoționați ca Natalia Ciobanu operatoare la Oficiul P.T.T.R.-Botoșani, sau ca Gheorghe Moțoi, colectivist fruntaș la gospodăria agricolă colectivă din Însurăței-Călmățui. În momentul acela nu mai știau nici de diagnostice, nici de registre. Erau cu toții artiști amatori și se aflau în fața unui juriu care avea să-i premieze după merit. Oare programele lor sînt vrednice de laudă ? N-au muncit în zadar ?

Nu mult mai mică a fost emoția juriului cînd a ajuns la clasificarea brigăzilor și la împărțirea premiilor. N-avea voie să greșească, iar valoarea majorității programelor nu lăsa cu nimic de dorit. Dar nu despre premii aș vrea să vorbesc aici. Ci despre cîteva soluții artistice ingenioase, găsite, fie pe linie de ansamblu, fie pentru fiecare interpret în parte.

Tematica programelor de brigadă, axată — în cea mai mare parte — pe problemele de producție (la sindicate) și pe întărirea economico-organizatorică a unităților socialiste din agricultură (la formațiile sătești), a dat posibilitate colectivelor de creație să realizeze mici spectacole, în care avîntul construcției la noi în țară să apară copleșitor, iar rămășițele individualiste din mentalitatea unor oameni să-și găsească șfichiul de bici necesar, menit nu să distrugă, ci să lecuiască.

Pentru a realiza aceasta, trei au fost metodele folosite de brigăzi.

Unele, după prima luare de contact cu publicul, au purces la prezentarea, rînd pe rînd, de scenete, monoloage, dialoguri, cîntece, teatru de păpuși, zugrăvind, fiecare în parte, o altă realitate de viață din gospodăria sau întreprinderea căreia îi aparținea brigada. Pentru unii instructori, preocuparea de a lega organic aceste momente a fost mai rodnică. Astfel, I. Maximilian

www.cimec.ro

(instructor la Fabrica de bere „Rahova") îl pune la început pe unul din membrii brigăzii să încerce o melodie la pian. Un altul vine să-l prezinte. Din relatarea acestuia aflăm că este muncitorul Marin, care, acum cînd a căpătat locuință într-un nou bloc muncitoresc, și-a cumpărat un pian și începe să învețe să cînte.

Iată un mod simplu de a vorbi despre noile condiții de viață ale muncitorului la noi în țară. Și muncitorul Marin este purtat, de-a lungul întregului program de brigadă, ca un personaj tipic pentru fabrică și ca un fir de legătură între diferitele scene. Acompaniați de un acordeonist, medicii de la Spitalul nr. 9 din București și-au bazat întreg programul pe cîntec. Fie că era vorba de a satiriza lipsa de conștiinciozitate profesională a unei surori, fie că au prezentat în cîntecul „Flaconaș de la Iași" noua realizare a industriei chimice: penicilina românească, ei au găsit modalitatea de a îmbina versul cu melodia realizînd un program aproape în întregime muzical.

Muncitorii de la Săvinești și colectiviștii din Sîntana au mers mai mult pe forța agitatorică a cuvîntului. Ei au povestit simplu, cum fostul plutaș de pe Bistrița, Ion Roman, a devenit astăzi muncitor fruntaș la betonieră, cum o ciobăniță țese acum fire de relon, fredonînd:

Firicel de relon, firicel
Viața tu ne-o faci tot mai frumoasă.
Te du departe, în zarea albastră,
Cîntă despre țara noastră
Și de șantierul de la Săvinești.

Poate că unii socot prea puțin artistică simpla declarație „am fost sărac și astăzi din rodul cîștigat la colectivă mi-am făcut casă" sau „n-am știut carte și astăzi sînt inginer". Dar membrii brigăzilor din Sîntana și din Săvinești au rostit aceste „simple fraze" cu emoția atît de autentică a realității trăite de ei, încît ele au căpătat mai mult decît valoare artistică, au devenit simboluri. Și pentru aceasta, ambele brigăzi au fost premiate.

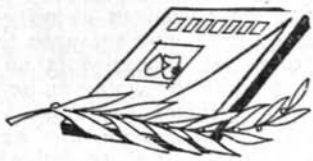
Dar nu numai ingeniozitatea colectivelor de creație, ori a instructorilor, a fost surprinzătoare în acest concurs.

Tineri care și cu alte ocazii au ajuns pe scena finalei, ca de pildă Aura Vîlcu de la Uzinele textile „7 Noiembrie", sau Victoria Demaio de la Casa de Cultură „Baruh Berea" din București, au dovedit reale calități interpretative. Ele s-au mișcat în scenă cu dezinvoltura unor adevărate actrițe, dovedind calități și pentru scheciurile umoristice și pentru versul liric. Dar poate că aceasta nu pare ciudat, știind că ele „joacă" de cîțiva ani. Este de semnalat și cazul țărancei întovărășite Maria Ardeleanu din comuna Mocira, sau al muncitorilor de la fabrica de sticlă din Turda, care au avut zîmbetul și lacrima deopotrivă de autentic redate.

Sînt numai cîțiva ani de cînd brigăzile artistice de agitație cuceresc aplauze. Rezultatele lor sînt minunate. Dar pașii făcuți pînă acum nu se opresc aci, nu trebuie să se oprească aci. Mereu mai multe, mereu mai avîntate, ele trebuie să pășească viguros înainte.

Concursul al V-lea a dovedit că mersul lor nu cunoaște piedici.

Liana Maxy



www.cimec.ro

Marcel Breslaşu

ÎNCĂ UN DOMENIU ÎN VĂDIT PROGRES

Literatura pentru copii a înregistrat în anii din urmă multe şi importante succese în mai toate compartimentele ei: roman şi nuvelă, basme şi povestiri ştiinţifico-fantastice, poezie şi evocări istorice... Domeniul care nu prea ţinea pasul — nici în numărul manifestărilor sale, nici în calitatea acestora — a fost multă vreme dramaturgia originală destinată teatrelor de păpuşi. Repertoriul era alcătuit din „scenarizări" ale unor povestiri clasice, din traduceri şi adaptări, piesele scrise anume pentru scena păpuşarilor şi legate de actualitatea noastră erau rare şi realizate la un nivel care lăsa încă mult de dorit. Dar iată că în întîmpinarea aniversării celor 15 ani scurşi de la Eliberare, s-a produs şi la această rubrică a creaţiei dramatice un veritabil reviriment: zeci de lucrări noi, un mare număr dintre ele răspunzînd cerinţelor artistice şi educative, obiectivelor revoluţiei culturale în acest sector. Ceea ce este îmbucurător, în prim rînd, e faptul că alături de semnăturile unor autori consacraţi, au apărut nume de debutanţi sau de autori abia mijiţi din anonimat, o adevărată rezervă masivă, din rîndul căreia se va recruta „schimbul de mîine" al dramaturgiei pentru copii. O bună parte din aceste lucrări se găsesc de pe acum în stadiul de a putea fi puse în scenă, multe altele mai cer adîncirea materialului tratat, desăvîrşirea expresiei lor literare şi a posibilităţilor de transpunere tehnică pe scenă. Fapt este că ne aflăm în faţa unei recolte bogate şi că avem asigurată stagiunea din toamna acestui an şi altele cîteva următoare, atît în teatrul profesionist, cît şi pentru activitatea echipelor amatoare.

În această scurtă notă nu vom putea da seamă asupra fiecărei piese noi, mărginindu-ne a încerca să degajăm cîteva linii majore de dezvoltare a acestui gen, pe baza întregului material ce ne-a trecut pe sub ochi. În primul rînd, creşterea vădită a „diversităţii tematice", autorii străduindu-se să lărgească sfera întîmplărilor care „merg" pentru teatrul de păpuşi. Cum este şi de bănuit, aceasta nu se petrece fără riscul de a trata subiecte care pun anevoioase probleme tehnice păpuşarilor, dar investiţia de inventivitate şi de efort merită să fie făcută!

Pare să triumfe — şi personal consider această victorie ca justificată — tendinţa autorilor care menţin în tipologia lucrărilor lor personajele vechilor poveşti, „lumea de basme", asupra celeilalte înclinări a unor dramaturgi de a „demasca" — de pe poziţii aşa-zis înaintate — universul fantastic al eroilor din poveste, chipurile „nerealist". Mi se pare... puerilă încercarea de a răpi copiilor minunatul tărîm al închipuirii, atît de fertil în flori ale realităţii! Apreciez încă ca una din laturile cele mai pozitive ale evoluţiei de care vorbesc, aceea a îmbinării tradiţionalelor figuri şi întîmplări din basme cu elemente ale realităţii noastre înconjurătoare, infuzîndu-se astfel un conţinut vivifiant unor forme.. de altfel nemuritoare! Păcală la gospodăria agricolă colectivă, Ţăndărică la un iarmaroc din zilele noastre, Vasilache „adaptîndu-se" noilor condiţii de viaţă, noilor relaţii sociale etc. Fuziunea celor două materii prime mai e uneori încă incompletă, dar şi aci, drumul ales este cel bun şi perspectivele îmbucurătoare. *Basmul din anul 2000* de Aurel şi Xenia Boeşteanu constituie în această direcţie (a fericitei îmbinări dintre real şi fantastic) o reuşită şi o indicaţie.

Dacă prin pitorescul său, mediul rural (cu implicaţiile trecerii satului la formele socialiste de viaţă şi de muncă) intră în materialul pieselor citite, am dori ca în egală măsură să fie prezentă şi lumea muncii de la oraş. Excepţii ca piesa *Necazurile lui Şurubel,* spre pildă, sînt un bun început în această importantă problemă ce se cere oglindită în cadrul educaţiei cetăţeneşti a celor mici.

Mi s-a părut în vădit progres şi preocuparea de a căuta limbajul cel mai adecvat accesibilităţii copiilor, această preocupare constituind un simptom şi o

www.cimec.ro

măsură a mai apropiatei frecventări a copiilor de către scriitori, a unei mai reale cunoaşteri a modului de exprimare al copilului de astăzi.

Fără îndoială, aceste izbînzi se mai cer consolidate şi extinse, textele urmînd a fi valorificate prin montare, prin „jocul actorilor", reprezentarea lor constituind materialul unui vast schimb de experienţă pentru echipele teatrale, dar şi un cîmp rodnic de experimentare pentru autorii viitoarei producţii a genului

Avem deplină îndreptăţire să privim cu optimism evoluţia teatrului nostru de păpuşi, bucurîndu-ne de pe acum de importanta lui contribuţie în creşterea patriotică a celor mai mărunţi spectatori şi, în acelaşi timp, de frumoasele lui perspective de afirmare tot mai strălucită pe arena internaţională a marionetiştilor.

Festivalul ce se va desfăşura anul viitor la Bucureşti — nădăjduim, cu participarea multor formaţii din străinătate — va prilejui consfinţirea succeselor noastre, o verificare a etapei parcurse şi un imbold pentru ducerea la capăt — de către toţi factorii puşi în slujba ei — a acestei sarcini de onoare!

Comandamentul nostru rămîne: un teatru *mare* pentru cei *mici*.

MITOLOGIA LA PĂPUŞI

...La început, cele care au făcut cunoscută copiilor figura legendară a lui Hercule, fiul lui Zeus şi al pămîntenei Alcmena, au fost emisiunile radiofonice. Al. Mitru, în remarcabilele sale „Legende ale Olimpului", a iniţiat de fapt o acţiune de răspîndire a culturii clasice pentru tînăra generaţie, pornind de la „izvoare", adică de la însăşi mitologia greacă.

Heracle, care a depăşit cadrul poemelor homerice (transfigurat ca erou dramatic de Sofocle şi Euripide), a fost adus din nou pe scenă — păstrînd proporţiile — într-o dramatizare alcătuită special pentru păpuşi. Ideea a fost fericită şi teatrul trebuie felicitat pentru punerea ei în practică. Dificultăţi serioase stăteau, de la început, în însăşi calea dramatizării, care trebuia să înfăţişeze teribilele „munci" ale titanului osîndit să lupte 12 ani cu fiare şi monştri. Legenda, cioplită parcă în stîncile masive ale unor munţi uriaşi, cerea o forţă deosebită de transfigurare pentru a nu „pipernici" sensurile ei ample. Al. Mitru a selectat episoadele cele mai semnificative, neoprindu-se decît la unele din isprăvile legendarului erou. Un prolog spiritual aduce în scenă conciliabulul zeilor, mica furtună stîrnită în Olimp de gelozia Herei la naşterea lui Heracle. Sfatul ceresc decide soarta viitoare a semizeului !...

Heracle porneşte la drum, şi Al. Mitru îl prezintă alegîndu-şi calea în viaţă (după Prodicos, filozoful din Chios), ştiind să discearnă între Virtute şi Desfrînare. Autorul a ştiut (de altfel, se şi impunea) să descifreze tîlcul legendei în sensurile ei actuale, să-l înfăţişeze pe Heracle *omul* în luptă cu forţele oarbe ale destinului, biruind cele mai grele încercări, dovedind supremele virtuţi ale minţii umane. Asemenea lui Prometeu (pe care Marx îl numea „cel mai nobil şi mai sfînt mucenic din calendarul omenirii"), dar depăşindu-l, Heracle e de fapt eroul unui poem închinat omului, voinţei de a învinge, tenacităţii puse în slujba binelui, a ţelurilor celor mai nobile. Acesta e sensul esenţial al neînfricatului erou, biruitor al „cerului", cel care şi-a cîştigat cinstea de a străluci pe firmamentul ceresc într-o constelaţie ce-i poartă numele.

„Interpretul" principal

Autorul s-a priceput să transmită tinerilor spectatori acest mesaj generos, să desfacă un fir unic din ghemul gros şi întortocheat al legendei, să treacă peste anumite fapte şi referinţe ce depăşesc limita

www.cimec.ro

Moment din spectacol

de înțelegere a copiilor. Autorul mai are și meritul de a fi știut să dea legendei unda de poezie care-i era firească, să-i găsească cel mai des limbajul potrivit. Un caracter ușor descriptiv, expozitiv, era aproape inevitabil să se adauge tablourilor, ce par uneori o frescă. Un dialog mai alert și un strop de umor în plus n-ar fi stricat, în consecință, dramatizării, pe care o socotim ca un „text păpușăresc" de valoare literară incontestabilă.

Tînărul regizor Ștefan Lenkisch și-a găsit, se pare, mijloace proprii de expresie în genul respectiv, și munca sa poartă acum amprenta unei maturități artistice. Spectacolul stă sub semnul rezolvărilor plastice (uneori, de o mare frumusețe — mai ales „circularul" ce sugerează imensitatea unor spații astrale) în care mișcarea marionetelor e atent studiată și bine încorporată viziunii generale. Trebuie semnalate individualizările personajelor, rezolvate (dincolo de voci) printr-o mișcare ce caracterizează foarte bine pe fiecare erou în parte, fie că e vorba de Heracle, de Mercur, de Euristeu sau Hera. Mișcarea scenică, adeseori desprinsă parcă din argila unor ulcioare vechi, dă tonul general de poezie în acest spectacol. Grupurile statuare sînt cele mai inspirate, iar culorile sumbre sînt parcă mai sugestiv surprinse (scena din infern sau cea a eliberării lui Prometeu de pe muntele Elbrus). O grijă amănunțită pentru interpretarea „vocală" a prilejuit creația copioasă a lui Șt. Ciubotărașu în Prometeu (cît de multă autenticitate dă o asemenea voce păpușii care devine într-adevăr un element însuflețit și emoțional!), la care se adaugă contribuțiile lui Ionescu-Gion, Tudorel Popa, Brîndușa Zaița.

Din păcate, tocmai „vocea" lui Heracle (Damian Crîșmaru) a apărut lipsită de vlagă și elan, tenorală și moale, scoțînd doar uneori accente de poezie. Nici Benedict Dabija nu a reușit să scoată decît unele accente... moldovenești din Atlas, cel care poartă pămîntul pe umeri.

Există în spectacol și unele discrepanțe — de obicei, luptele eroului, încleștările sale sînt minore, inamicii săi nu sînt „colosali", pe măsura descrierii lor din modelul original. Era, e drept, dificil de realizat bătălii de asemenea proporții, ceea ce explică imaginea scenică nesatisfăcătoare.

Decorul lui Șt. Hablinski a urmărit fidel intenția lirico-epică a regizorului și a rezolvat-o creator prin mijloace de o mare simplitate și de bun gust. Inegale, păpușile (Ella Conovici) nu au conturat totdeauna esențial personajele, au păcătuit uneori printr-un exces de stilizare, care a mers pînă la extragerea aproape caricaturală a unor trăsături.

Prezența actorilor-oameni nu a fost fericită. „Prezentatorul" în costum de stradă și cu mască antică a fost un simplu comper de spectacol de estradă, fără forță și vir-

www.cimec.ro

tute poetică, iar interpretul lui Atlas a distonat față de cadrul plastic. Trebuie însă reținute interpretările marionetiștilor R. Zolla (un Hercule complex și sensibil și un spiritual Hermes), Antigona Papazicopol (subtilă personificare a lui Euristeu), Elvira Ghladek (Prometeu), Cecilia Atanasiu-Atlas, Suzana Katz.

Sensibilă, fină, inspirată, servind bine atmosfera, a fost muzica lui Florin Eftimescu.

Dincolo de inegalitățile semnalate mai sus, spectacolul poate fi considerat un succes, în egală măsură al autorului și regizorului, ambii dăruind copiilor — pe măsura limbajului acestora — una din marile legende ale culturii umane.

Al. P.

ECOURILE UNEI CĂLĂTORII

„Țăndărică", principalul teatru de păpuși și marionete din țara noastră, a cărui emblemă veselă, prietenoasă, a străjuit anul trecut la București manifestările celui dintîi festival internațional al păpușarilor, a întreprins recent un turneu prin mai multe orașe și districte germane, în cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Republica Democrată Germană. Inceput la Halle, sub semnul participării la Zilele festive muncitorești, organizate pentru întîia oară în acel district, itinerariul străbătut a inclus centre cu caracteristici felurite, ca Erfurt, Zwickau, Bad Elster, Magdeburg, Karl Marx-Stadt și Berlin. Repertoriul a fost întocmit în așa fel, încît să prilejuiască, odată cu spectacole de înaltă ținută, și o demonstrație a modalităților artistice multiple în care se exprimă colectivul. În lumina acestor obiective, alegerea s-a oprit asupra spectacolelor: *Ala-bala-portocala*, alcătuit din patru texte scurte, aparținînd unor autori de naționalități diferite și adresîndu-se copiilor de vîrstă preșcolară; *Frații Liu*, prelucrare de Al. Popovici după un basm chinezesc, și *Mîna cu cinci degete*, satiră pentru adulți la adresa romanelor polițiste, de M. Crișan și Al. Andy.

„Țăndărică" nu este, cum știm, la prima lui călătorie; de fiece dată s-a înapoiat însoțit de bune prețuiri. Ca atare, ecourile favorabile pe care le-a provocat recentul

Schimb de amintiri la Teatrul de păpuși al Casei Copilului din Berlin.
Margareta Niculescu și directorul Teatrului, Rieck

www.cimec.ro

turneu nu fac decît să confirme aprecieri cunoscute. Totuşi, ni se pare oportun să le consemnăm în paginile revistei noastre, în rezumat sau prin spicuiri.

Cronicile presei germane sînt unanime în entuziasmul lor fără rezerve cu privire la *Mîna cu cinci degete*. Relevînd justeţea intenţiei satirice şi valoroasa ei realizare „Die Union" (Karl Marx-Stadt), spre pildă, scrie: „...această parodie păpuşărească de roman poliţist este, în materie de satiră, lucrul cel mai închegat şi mai scăpărător pe care ne-a fost dat să-l vedem (...) în ultimii ani" (30 iunie). Iar „Neues Deutschland" (Berlin) îşi încheie cronica din 5 iulie, cu următoarele fraze, care înglobează în elogiu atît materialul dramatic, cît şi tălmăcirea lui în spectacol: „Aceasta este satiră, în înţelesul cel mai bun al termenului, o satiră căreia măiestria mijloacelor artistice îi imprimă eficienţă şi haz. *A învăţa de la această artă este un privilegiu pe care oamenii noştri de teatru şi cineaştii noştri nu trebuie să-l lase să le scape!*"... „Totul este atît de original, de fantastic, şi mijloacele scenice sînt atît de uluitoare, încît rămîi mirat că astfel de efecte pot fi obţinute pe o scenă de păpuşi" („Sächsische Neueste Nachrichten", 30 iunie). „...eşti captivat şi totuşi păstrezi distanţarea necesară pentru a te putea bucura la spectacolul acestei străluciri artistice, acestui foc de artificii al fanteziei" („National-Zeitung", Berlin, 30 iunie).

Celelalte două piese din repertoriul prezentat au întrunit şi ele sufragiile publicului şi ale criticii. Dacă totuşi, prin contrast cu părerile privind *Mîna cu cinci degete*, tonul comentariilor a fost aci mai moderat, faptul se datorează — de ce nu am recunoaşte-o? — unei mici deficienţe din partea noastră: *Fraţii Liu* are şi un text prea compact, care nu a putut fi transmis publicului decît parţial şi rezumativ. Păpuşarii noştri îşi pot îngădui să recunoască faptul, fără ocolişuri, cu atît mai mult cu cît toţi au fost răsplătiţi cu preţuirea întreagă a gazdelor: „Un ansamblu excepţional" („Thüringer Landeszeitung"), „...cu greu ne-ar putea fi dat să vedem un spectacol de valoare egală" („Liberal-demokratische Zeitung", Halle); „... aceşti păpuşari romîni de la „Ţăndărică" sînt foarte mari maeştri" („Berliner Zeitung"). Şi aşa mai departe...

Cronicile fac, mai toate, şi un scurt istoric al teatrului, din care reiese clar, în lumina faptelor şi a cifrelor, că avîntul şi organizarea pe baze trainice a artei păpuşăreşti din ţara noastră au fost posibile tocmai datorită atmosferei schimbate de la noi din ultimul deceniu şi jumătate şi sprijinului material, ca şi îndrumării forurilor de conducere.

...Am ajuns, împreună cu „Ţăndărică", la capătul călătoriei. Dacă parcurgem tăieturile din presa germană, dacă întîrziem, printre altele, asupra rîndurilor apărute într-un ziar din Halle, unde se spune că „numele *Ţăndărică* evocă... în mintea specialiştilor unul din cele mai bune teatre de păpuşi din lume", vom înţelege satisfacţia colectivului acestui teatru, şi o vom împărtăşi. Venite din partea compatrioţilor lui Kasperle, eroul tradiţional şi şugubăţ al unei vechi şi strălucite arte păpuşăreşti, aceste aprecieri sînt deosebit de preţioase.

www.cimec.ro

însemnări

SCHIMB DE EXPERIENȚĂ

Odată cu încheierea stagiunii sau, mai exact, ca o prelungire a acesteia, două dintre scenele noastre fruntașe — Naționalul ieșean și cel din Cluj — au dat curs unor sugestii mai vechi și unor dorințe unanime de a organiza cîte o „mică stagiune", clujenii la Iași, iar ieșenii la Cluj.

Pe lîngă prilejul cunoașterii reciproce, al vizionării unor spectacole despre care locuitorii celor două orașe aflaseră cu siguranță cel puțin din relatările presei, colectivele artistice însele au putut să se verifice în fața altui public, exigent prin însuși faptul că a fost obișnuit de propria-i scenă să fie astfel.

Prezentîndu-se cu repertorii alcătuite din lista curentă de spectacole, turneele celor două Naționale au putut oferi, pe lîngă evidente satisfacții de ordin estetic, și posibilitatea de a se judeca — chiar dacă parțial — însăși orientarea și preferințele de repertoriu ale acestor scene. Pe de altă parte, cea mai veche scenă românească, Naționalul ieșean, a venit să înfățișeze — după 90 de ani de la turneul la Cluj al marelui actor ieșean, părinte al teatrului românesc, Matei Millo — spiritul și stilul de muncă și interpretare al acestui teatru, pe scena celui mai tînăr dintre Naționalele noastre, cel clujean.

Un teatru cu tradiția celor 150 de ani ai săi avea obligația de onoare de a se înfățișa spectatorilor din marele centru cultural ardelean cu un repertoriu de gamă întinsă, care să facă prezente însuși trecutul glorios al acestei scene și, în același timp, spiritul care permanent a animat-o și care este acela al unei străduințe de a se situa în primele rînduri ale celor ce militează pentru un teatru nou, al contemporaneității. În felul acesta, de la Vasile Alecsandri — amintind prin *Chirița* de înseși începuturile teatrului românesc — pînă la Bertolt Brecht cu *Mutter Courage* și pînă la piesa debutantului Teodoru, *Partea leului*, ținînd trează dorința de a da glas scenic actualității stringente, în repertoriul „micii stagiuni" a ieșenilor am găsit îmbinate respectul pentru valorile trecutului și dorința de a aduce pe scenă imaginea actualității, cu problemele și oamenii ei.

În ce privește turneul clujenilor la Iași, spectatorii din capitala Moldovei au avut prilejul să vizioneze spectacole în exclusivitate contemporane: *Azilul de noapte*, *Pygmalion* al lui Bernard Shaw, *Taifunul*, opera dramaturgului chinez actual Tzao Yui, *Vulpea și strugurii* a brazilianului Guillerme Figueiredo, *Steaua fără nume* a lui Mihail Sebastian, *Dialog în parc* a dramaturgului clujean Teofil Bușecan.

Spectatorii ieșeni au apreciat ca pe un eveniment deosebit „stagiunea" de două săptămîni din orașul lor, oferită de Naționalul clujean. Ei au avut prilejul să cunoască astfel o serie de piese din repertoriul universal și național, tălmăcite lor de un colectiv actoricesc de valoare.

La capătul considerațiilor asupra singularei manifestări ce a avut loc la sfîrșitul trecutei stagiuni — turneele reciproce de la Iași și Cluj —, concluzia predominantă este aceea a unui *util schimb de experiență*, pe toate planurile activității teatrale, realizat de cele două scene naționale. Faptul acesta a prilejuit, așa cum arătam mai sus, o seamă de comparații și a îngăduit în același timp publicului spectator din cele două orașe ale țării, contactul nu numai cu piese diferite, ci și cu stiluri de joc diferite. Schimbul de spectacole este de aceea util și menit să îmbogățească experiența teatrală a ambelor teatre, însemnînd în același timp o pildă și un stimulent.

M. Al.

SALA CONTEMPORANĂ

Obiectele, tablourile, manuscrisele au devenit file de istorie. Cortina zugrăvită de Gh. Asachi pentru reprezentarea pastoralei *Mirtil și Hloe*, lămpile folosite pe scena Teatrului cel Mare la 1850, costumul cu care Gr. Manolescu l-a jucat pe Hamlet, portretul lui V. I. Popa, gongul Naționalului din București, prețioasă relicvă, găsită printre ruinele teatrului după bombarda-

www.cimec.ro

mentul hitlerist — toate acestea, şi nenumărate altele, conduc vizitatorul pe cărările istoriei teatrului romînesc. La început urgisit, ţinîndu-şi documentele închise în lăditze sau adăpostind o parte din ele în încăperi mizere, Muzeul Teatrului Naţional din Bucureşti a devenit, în anii puterii populare, o instituţie culturală demnă de valorile artistice şi istorice pe care le conţine, asigurîndu-i-se condiţii de instalare şi expunere cu adevărat muzeografice.

Recent, muzeul a editat un util şi preţios catalog-îndrumar, tipărit cu grija claritătii şi a unei prezentări grafice elegante. Rezultă din acest ghid că rolul muzeului e „...de a ilustra tradiţia realistă a teatrului romînesc, lupta actorilor şi cărturarilor pentru un teatru legat de popor, precum şi realizările artei scenice în anii puterii populare".

Catalogul „conduce" vizitatorii în cele patru săli, de la cea dintîi, în care sînt expuse figurine de actori şi măşti de teatru din epoca elenistică, pînă la sala a patra, în care sînt expuse portrete, busturi de actori şi oameni de teatru, costume şi portrete ale actorilor fruntaşi ai teatrului romînesc, de la începutul secolului al XX-lea pînă astăzi.

Catalogul invită la reflecţii. Privit în perspectivă, muzeul ne oferă imaginea unui viitor şi necesar „panteon" al teatrului romînesc, în ansamblu. Cu atît mai mult, cu cît, în anii aceştia, în fiecare teatru din ţară s-au adunat documente, mărturii ale unor fapte de artă, vrednice de a fi păstrate pentru viitorime.

Ne gîndim că în acest viitor muzeu va exista şi o sală-expoziţie permanentă, închinată actualităţii: *sala contemporană*. Va fi o sală care va aduna desigur — pentru perioada aceasta a celor 15 ani de teatru nou — mai multe şi mai edificatoare mărturii de muncă şi roade artistice, decît s-au adunat în toţi cei peste o sută de ani de teatru, premergători.

Ce vom păstra şi expune în această „sală contemporană"? Afişul primei piese ai cărei eroi sînt muncitorii? Programul primei piese închinate socialismului la sate? Costumele echipei de ciobani care joacă teatru clasic? Fotografii şi daruri oferite actorilor Teatrului Naţional din Bucureşti care au jucat şi joacă în uzine, pe şantiere sau în sate, pe unde nici nu călcase, pînă mai ieri, picior de actor?

„Sala contemporană" se construieşte azi sub ochii noştri. Arhitect: miile de oameni — artişti şi spectatori — ai teatrului nostru realist-socialist.

De aceea, catalogul Muzeului Teatrului Naţional din Bucureşti ne apare ca un modest precursor al viitorului şi mult sporitului catalog al exponatelor ce vor constitui marele şi completul Muzeu al teatrului romînesc.

ÎNALTA MĂIESTRIE A ARTIŞTILOR CHINEZI

N-aş vrea să adaug nimic în plus faţă de cronicile apărute în presă. Rîndurile tipărite au făcut uz copios de adjective: extraordinar, uluitor, excepţional. Într-adevăr. Tinerii interpreţi chinezi ne-au făcut cunoscute virtuţi nebănuite pentru artiştii arenei. Spectacolul de varietăţi şi de circ chinezesc trebuie relevat însă şi prin prisma unui alt aspect: *stilul său artistic*.

Eram obişnuiţi să acordăm în genere oricărei reprezentaţii de acest gen un anumit procent de rabat artistic, în ceea ce priveşte unitatea stilului ei, socotind că e dificil să se poată închega în coordonate comune şi „numărul" scamatorului şi „evoluţia" zburătorilor de la trapez.

Şi totuşi, tinerii artişti chinezi (nici unul n-are mai mult de 25 de ani) ne-au răsturnat ipotezele. Spectacolul lor are *un stil*, un stil propriu, original, dar firesc dedicat genului.

Cu adînci implicaţii coregrafice (graţios, aerian, spectacolul părea „dansat"), fiecare număr îşi are propria sa personalitate circumscrisă unei linii generale regizorale.

Cele două fete care îşi aruncau cu picioarele două vaze enorme de porţelan, executau parcă un număr de balet; jonglerul care ţinea pe vîrful nasului trei oua suprapuse, părea un desen decupat dintr-o stampă în care echilibrul a fost fixat cu acul şi nu de virtuozitatea artistului; un grup de tineri săreau şi executau figuri grele pe două prăjini de bambus. Fără efort, fără icnet şi smucire, saltul părea de libelulă, căderea nu se producea, în ciuda legii lui Newton, numai muşchii vibrau ca nişte lame de oţel. Farfuriile se roteau în vîrful unor beţişoare ca nişte titirezi fantastici. Toate numerele au fost executate dantelat, cu un fel de surdină, aproape cu pudoare. E atît de mare contrastul între liniştea (poate aparentă) a interpretului şi valoarea figurii executate, încît senzaţia de ireal urmează aproape firesc. Ce departe sînt toate acestea de „momentul solemn" din arena obişnuită, în care: „Doamnelor şi domnilor, urmează

www.cimec.ro

un număr senzațional, vă rugăm liniște", tobele bat, iar artistul își zburlește mustața și abia apoi își execută numărul...

...Ani de muncă, căutări pline de fantezie și originalitate, o prețuire și o cultivare deosebită a genului, iată ce demonstrează arta tinerilor interpreți chinezi.

De aceea, reprezentația lor care poate fi oricînd înfățișată și în arenă, dar și pe scenă — e un spectacol de o valoare artistică deosebită.

Cîtă răspundere lasă în urma ei, o asemenea reprezentație: nivelul exigenței spectatorilor crește implicit, și de aceasta sînt obligați să țină seama *artiștii noștri* de circ.

Al. P.

UN PROGRAM DE SALĂ REMARCABIL

Nu mai privim de mult programul de sală ca pe un anodin comentator al piesei și biografiei autorului, cu prezentarea distribuției și cîteva fotografii. Un caiet-program ca acel al Teatrului de Stat din Oradea (referitor la spectacolul *Montserrat*) e revelatoriu. Saltul de la programele cenușii și plictisitoare la acest caiet-program e mare și, ca atare, trebuie consemnat și elogiat fără rezerve. Autorii programului (Paul B. Marian și Stelian Vasilescu) au ținut să sublinieze, în primul rînd, valențele de stringentă actualitate ale piesei, caracterul ei combatant. Originală și atractivă este introducerea în subiectul piesei lui Robles; cumulînd într-o alăturare fericită cîteva semnificative date istorice din lupta popoarelor împotriva colonialismului și imperialismului, fragmente din poeme de Pablo Neruda și Petros Aniteos, conturul hărții Venezuelei și declarațiile lui Fidel Castro, un desen de Renato Guttuso și știri din presă referitoare la lupta popoarelor Americii Latine pentru independența lor, materialele transportă lectorul spre o receptare cît mai exactă a sensurilor piesei și tendințelor ei revoluționare și adaugă prețioase date instructive și educative, menite să îmbogățească și să întărească conștiința civică și spiritul militant pentru dreptate socială și pace al spectatorului.

Caracterul agitatoric vibrant al acestui program se impune și s-ar cuveni ca secretariatele literare să stăruie o clipă asupra programului la *Montserrat* (Teatrul de Stat din Oradea).

CAMIL PETRESCU INEDIT!

Revista „Luceafărul", credincioasă preocupărilor programatice față de teatru, pe care și le-a înscris în ultima vreme, publică în nr. 26 — 15 august 1959 — un inedit valoros din teatrul lui Camil Petrescu.

Dramaturgia lui Camil Petrescu, desfășurată pe întinse dimensiuni psihologice, explorînd dramele intelectualului în societatea burgheză, avatarurile condiției umane într-o orînduire inumană, apare întregită prin intenția — din păcate, rămasă nerealizată — a acestei ultime piese. Căci, cu piesa nefinisată *Aci se repară ieftin Roata Norocului*, pătrundem — după *Bălcescu* și *Caragiale în vremea lui* — într-o zonă și mai plină de semnificații a viziunii dramatice proprii marelui nostru dramaturg.

Găsim în fragmentul publicat în „Luceafărul" privirea incisivă a lui Camil Petrescu, consecvența polemică a marelui scriitor în demascarea unor raporturi odioase dintre individ și capital în lumea burgheză. Complicitățile frauduloase, tentativele de simulare în fața judecății istoriei, falsele iluzii sînt radiografiate în acest fragment într-o expresie sobră și laconică. Aflăm în densitatea replicilor sale înțelegerea adîncită a mecanismului social care acționa în lumea intereselor burgheze, despuiate de falsele valori ale „imperativului categoric". Personaje ca Bărlătescu, Ciorap, Diacu completează galeria odioșilor reprezentanți ai mașinii de stat burgheze, inaugurată odinioară de Sinești (din *Jocul ielelor*), însă acum într-o ipostază definitorie pentru evoluția destinului lor istoric. În pragul prăbușirii inevitabile a lumii lor, șobolanii fug, presimțind înecul corăbiei. Morga infatuată, disprețul arogant au făcut loc panicii și stărilor abulice.

Chiar și din cele cîteva rînduri oferite lectorilor din *Aci se repară ieftin Roata Norocului*, sezisăm esența ideologică și artistică înaintată a acestei ultime piese, care o apropie și o fixează în moștenirea remarcabilă a teatrului lui Camil Petrescu.

Salutăm inițiativa „Luceafărului" de a publica în zilele Decadei Culturii fragmentul inedit din Camil Petrescu, subliniindu-se astfel, în actualitatea fierbinte a zilelor noastre, prezența marelui scriitor dispărut. Așteptăm publicarea în întregime a piesei în volumul de postume inedite pe care, presupunem, E.S.P.L.A. îl pregătește.

M. I.

www.cimec.ro

PROBLEME ACTUALE ALE TEATRULUI ÎN R. D. GERMANĂ

DE VORBĂ CU HEDDA ZINNER ŞI FRITZ ERPENBECK

Recent, au trecut prin Capitală doi oaspeţi germani, ale căror nume nu sînt străine iubitorilor de teatru de la noi. Este vorba de Fritz Erpenbeck, redactor-şef al revistei „Theater der Zeit" (Berlin) şi de soţia lui, scriitoarea Hedda Zinner, autoarea mai multor piese de teatru, care se disting prin calităţile lor literare şi conţinutul lor partinic combativ (citäm, printre altele, *Cercul diabolic*, văzută de publicul bucureştean într-o transpunere cinematografică).

Oaspeţii au făcut o vizită la redacţia revistei noastre şi cu acest prilej ne-au informat mai îndeaproape asupra momentului actual din viaţa teatrală a R.D.G.

În viaţa teatrală a Republicii Democrate Germane, ultimii doi ani au însemnat o perioadă de constatări şi confruntări semnificative, poate mai puţin pe tărîmul regiei şi al artei actoriceşti, cît — hotărît — pe acela al producţiei dramatice. Mai ales în anul care s-a scurs de la cel de al V-lea Congres al P.S.U.G., creatorii, artiştii de teatru s-au putut convinge şi mai mult de adevărul îndrumărilor formulate cu acel prilej : îndeplinirea sarcinii economice fundamentale necesită ducerea mai departe, cu consecvenţă, a operei de transformare socialistă în domeniul ideologiei şi al culturii.

Înfăptuirea acestor obiective presupunea, între altele, o calitate nouă a relaţiilor dintre creatorul de artă şi clasa muncitoare, o calitate ce implică un proces mutual de învăţare, de studiere, o muncă de îmbogăţire reciprocă pe temeiul experienţei proprii.

Firește — ne-au spus oaspeţii noştri — nu pot fi tăgăduite dificultăţile — subiective, am spune — pe care le întîmpină, uneori, acei dintre dramaturgii noştri care, neavînd în trecut contingenţe cu lupta clasei muncitoare, au trebuit să caute drumul ce-i va duce la ea, pornind de pe poziţii de un democratism mai curînd mic-burghez. Totuşi, şi în pofida faptului că lucrul nu s-a făcut fără poticneli, ne bucurăm, deoarece astăzi putem afirma că cei mai mulţi dintre ei — şi numărul lor sporeşte continuu — au şi găsit sau sînt pe cale de a găsi acest drum.

Dar lipsuri, chiar greşeli, au existat. Firește, ca apariţii răzleţe, care nu s-au situat pe linia centrală, ascendentă, a scrisului dramatic din R.D.G. În anul din urmă a fost iniţiată o discuţie vie, combativă, în jurul acestor probleme ; polemicile au ţintit pe purtătorii de cuvînt ai unor concepţii greşite.

A fost vorba de falsa înţelegere o obiectivităţii (de fapt, un obiectivism camuflat, care se eschiva de la zugrăvirea conflictelor actuale, fiind tributar şi unor tendinţe liberaliste) ; de unele practici vulgar sociologizante, care au dus, cum era şi firesc, la nereuşite. Mai ales, a fost vorba de o eronată şi superficială înţelegere a substanţei creaţiei brechtiene, de imitare strict formală a unor „procedee", a stilului ei caracteristic.

Unii autori nu mai construiau o fabulă închegată, ci narau o povestire în episoade succesive, lipsite de un fir conducător dramatic şi chiar de motivare psihologică. Punctele de cezură erau trecute cu ajutorul unui comentator, introdus pentru a explica, în proză sau în songuri, imitate şi ele după Brecht, ceea ce de fapt s-ar fi cerut explicat în ţesătura dramei însăşi, prin comportarea personajelor. Este limpede — au precizat în continuare Fritz Erpenbeck şi Hedda Zinner — pentru oricine cunoaşte, cît de cît, obiectivele şi semnificaţia operei lui Brecht că, procedînd în felul arătat mai sus, aceşti autori pierdeau din vedere marea importanţă pe care Brecht o atribuia întotdeauna fabulei dramatice. De asemenea, ei păreau că uită ce anume stătea la baza creaţiei sale, imprimîndu-i şi orientarea şi valoarea artistică, şi totala lui disponibilitate la înnoire, lipsa de rigiditate. Într-adevăr, în accepţia brechtiană, munca scriitoricească era o parte componentă a întregii mişcări muncitoreşti ; de aceea, el a putut spune în 1949, într-o convorbire cu celălalt mare dramaturg al clasei muncitoare germane, Friedrich Wolff, următoarele : „...întrebarea.

www.cimec.ro

ce mijloace artistice să folosim, nu trebuie să fie înțeleasă decît ca întrebarea, cum putem noi, autorii de piese, să activizăm din punct de vedere social publicul nostru..."

Bilanțul discuției a fost formulat în primăvara anului în curs, în cadrul unei consfătuiri a activului de partid al oamenilor de teatru, cu care prilej s-au trasat și jaloanele dezvoltării ulterioare a muncii în acest domeniu.

Un lucru trebuie înțeles: în transformarea socialistă a teatrului, rolul conducător al partidului în munca și creația teatrală este de esențială importanță. Experiența din ce în ce mai rodnică și mai îmbucurătoare a celor zece ani de la înființarea Republicii Democrate Germane stă chezășie pentru putința noastră de a înfăptui această transformare socialistă a teatrului. Chiar în intervalul de timp asupra căruia ne-am oprit în cuprinsul acestor relatări fugare, cițiva dramaturgi au muncit intens și noile lor piese, mai cu seamă cele din ultimul an, au fost înscrise în repertoriul multor teatre. În prezent, sîntem în măsură să afirmăm că toți dramaturgii noștri — atît cei din generația mai vîrstnică, cît și cei tineri — desfășoară o muncă perseverentă, încordată, doritori fiind de a înlătura cît mai grabnic greșelile care le-au încătușat creația. Cei mai mulți s-au și orientat cu curaj spre tematica de actualitate, iar ceilalți îi urmează. Este neîndoios că vom putea întîmpina aniversarea de zece ani a Republicii noastre democrate, cu numeroase piese noi și bune, consacrate problemelor și temelor de imediată actualitate. În această privință, așteptările noastre vor fi îndreptățite, printre alții, de Hedda Zinner, Hans Lucke, Gustav von Wangenheim și de cîțiva scriitori tineri, ale căror nume încă nu sînt cunoscute marelui public. Discuția combativă, deschisă, schimbul de opinii, tovărășesc și ferm totodată, au dat roadele așteptate: viitoarele premiere o vor dovedi.

FESTIVALUL ELIBERĂRII DIN R. P. D. COREEANĂ *

Și anul acesta, poporul coreean a sărbătorit cu mare entuziasm, la 15 August, ziua eliberării patriei de sub jugul colonial al imperialismului japonez. Ca de obicei, cu acest prilej, întregul popor coreean a contribuit cu avînt la strălucirea marii aniversări, prin nenumărate festivaluri artistice, la care și-au dat concursul diferite echipe de teatru, începînd cu cele amatoare și terminînd cu marile colective profesioniste. Chiar și în perioada războiului de eliberare dus împotriva cotropitorilor americani au avut loc, în această zi, grandioase manifestări artistice. Astfel, în ciuda bombardamentelor sălbatice, în teatrul Mo-Ran-Bon, la o adîncime de 50 m, se întreceau diverse colective teatrale, într-o frumoasă demonstrație de vigoare artistică și morală. Anul acesta festivalul a cunoscut un succes fără precedent. Au participat sute de mii de artiști, reprezentînd zeci de mii de organizații și cercuri artistice, 9 teatre centrale, 10 teatre provinciale și 30 de ansambluri de cîntece și dansuri. Veritabilă trecere în revistă a teatrului coreean la ora actuală, manifestările au început încă din luna iulie, cînd în fața spectatorilor au evoluat formații de amatori din provincie, iar în august au intrat în arenă teatrele centrale. O notă meritorie o constituie faptul că toate teatrele, traducînd în faptă înțeleapta politică a Partidului Muncii din Coreea, au prezentat piese realiste, care exprimă cu înaltă măiestrie spiritul mișcării teatrale populare „Cenlima". În felul acesta, tot ce e mai prețios în arta teatrală coreeană, azi, a înflorit avînd rădăcinile adînc înfipte în solul tradiției. Un exemplu concret despre rolul fecund pe care îl joacă tradiția în teatrul nostru îl constituie faptul că, încă din 1925, la inițiativa „KAF" (mișcarea artiștilor proletariatului din Coreea) s-au organizat forme specific revoluționare de agitație artistică și ideologică, Teatrul megafon „Men il", caravane teatrale ș. a.

Arta realist-socialistă coreeană, în general, și cea teatrală în particular s-au dezvoltat în strînsă legătură cu lupta partizanilor, în jurul anului 1930. Această moștenire neprețuită a fost cultivată îndeosebi în partea nordică a Republicii noastre, unde sub conducerea Partidului Muncii s-a creat o bază economică socialistă. Pînă la crearea acestei baze însă, nu putea fi vorba de dezvoltarea artei naționale. Sub ocupația japoneză numai cultura clasei avute, exploatatoare, a fost favorizată. Mișcările artistice progresiste, neavînd o bază materială, lipsite de localuri, suferind obstrucțiile poliției, nu puteau să se manifeste. Odată cu eliberarea patriei însă, cultura coreeană a cunoscut o impetuoasă înflorire, oglindindu-

* Articol scris pentru revista „Teatrul"

www.cimec.ro

se cu mijloacele artei specificul național, acordîndu-se prioritate temelor care reflectă viața clasei muncitoare. Mulțumită acestor condiții, arta Coreei populare s-a bucurat de o consacrare internațională. Cu prilejul Festivalului mondial al tineretului și al studenților de la Moscova, solii artei coreene au fost considerați ca reprezentanții „unui popor care posedă talente geniale". Aceeași consacrare au cunoscut-o ansamblurile noastre artistice care au vizitat Polonia, R. D. Germană, Mongolia, China și Vietnam, unde au fost unanim apreciate.

Anul acesta, festivalul artei noastre a înfățișat victoriile pe care le-au obținut artiștii în toate genurile, precum și eforturile depuse pentru îndeplinirea primului plan cincinal pînă la 15 August a.c., adică cu doi ani și patru luni înainte de termen. Festivalul a demonstrat că pentru artiștii coreeni cea mai înaltă cinste este aceea de a oglindi viața poporului, de a conferi o strălucire deosebită temei eroismului în munca pentru construirea socialismului și a comunismului. Pentru aceasta, ei au căutat să îmbine perfect forma specific națională cu conținutul socialist al artei, reflectînd întinsa gamă a sentimentelor oamenilor muncii — constructori ai socialismului.

Artiștii coreeni sînt conștienți că deplina înflorire a artei lor este posibilă numai valorificînd și moștenirea culturală a altor popoare, în special a celor din țările frățești ale lagărului socialist, în frunte cu Uniunea Sovietică. In același timp, ei știu că nu trebuie ignorate armele artistice, grație cărora repurtăm biruința asupra adepților teoriei „artei pentru artă", care, puțini la număr, caută să frîneze totuși dezvoltarea culturii noastre. Artiștii coreeni sînt însă decișI să meargă mereu înainte, pe drumul realismului socialist, să întîmpine societatea comunistă ca oameni înarmați cu etica comunistă. In acest scop, fiecare operă de artă exprimă un bogat conținut comunist, ajutînd la popularizarea unor tipuri de eroi care devin pe zi ce trece tot mai îndrăgiți. O primă consecință a schimbării opticii generale a poporului o constituie faptul că influența așa-zisei „drame de import", plină de elementele ideologiei feudale, reacționare, a fost complet înlăturată, curmîndu-se odată cu aceasta și unele tendințe naționaliste.

In cinstea marii sărbători, teatrele au muncit serios, cu multă perseverență și abnegație. In fruntea întrecerii s-a situat Teatrul de Stat nr. 2 din Phenian, care a izbutit anul acesta să monteze o piesă în 14 zile. Lucrarea se numește *In numele poporului* și oglindește lupta împotriva elementelor contrarevoluționare. Autorii ei Guăn Zun Uăn și Kim Ze Ho, împreună cu regizorul Zen Am, au reușit nu numai o performanță rar întîlnită, dar au dat și o lovitură hotărîtoare celor care se opun planificării activității teatrale. Efectul piesei în rîndurile spectatorilor a fost uriaș.

Teatrul care a reprezentat această piesă a și obținut, de altfel, unul din titlurile cele mai onorate, anume acela de „colectiv de creație Cenlima". De asemenea, de o mare popularitate s-au bucurat piesele *Măreția forței* de Li Don Ciun și Li Să Hian, în regia ultimului, și *Avangarda* de Sin Go Son, regizată de An Iău Ir, care oglindesc aspecte ale vieții clasei muncitoare și țărănimii muncitoare coreene.

O altă sarcină importantă, determinată tot de marea sărbătoare a poporului nostru, a fost formarea unui ansamblu de 3.000 de persoane pentru cantata *Eroicul popor coreean*, care a dat spectacole în fața a peste 20.000 de spectatori, bucurîndu-se de aprecieri elogioase, entuziaste.

Festivalul artistic din anul acesta a dovedit cu multă pregnanță că la baza noii arte coreene stă concepția marxist-leninistă despre lume, că pe trunchiul ei se pot înălța cele mai puternice, cele mai masive și cele mai frumoase edificii artistice. Totodată, a reieșit cu claritate că scriitorii și artiștii dramatici au pătruns adînc în problemele realității, descifrînd aspecte minunate din viața și lupta constructorilor socialismului, creînd memorabile tipuri de eroi înaintați. Artiștii amatori s-au prezentat ca o forță culturală notabilă, din rîndurile lor selecționîndu-se numeroase elemente pentru colectivele profesioniste.

In viitor avem datoria să depășim înaltele trepte atinse azi și avem nestrămutata convingere că le vom depăși.

Be Iong

Artist emerit al R. P. D. Coreene

www.cimec.ro

ÎNCĂ O PAGINĂ PENTRU ISTORIA TEATRULUI ROMÎNESC*

Cartea despre Mihail Pascaly, nefericitul actor al secolului trecut, apărută cu cîteva luni în urmă, nu este o simplă monografie, cum s-ar crede după titlu, ci un mic tratat de istoria teatrului romînesc între anii 1860—1880. Autoarea, Letiția Gîță, aflată la primul său volum publicat, dovedește o maturitate de gîndire, o pricepere de investigare și o capacitate de sinteză, care-i depășesc vîrsta sa tînără. Este o bucurie să constatăm că generația tînără a istoricilor noștri de teatru întrunește asemenea calități. Rod al unei munci de cercetare de aproape doi ani, cartea de față se recomandă ca o lectură plăcută pentru iubitorii de teatru, și instructivă pentru cei interesați de trecutul lui. Evident, se va putea scrie o monografie Pascaly mai întinsă, mai plină de documente și informații, dar cea de față, așa cum este, poate foarte bine să înfrunte anii și să popularizeze o figură importantă de actor, unul dintre aceia care au făcut epocă și au lăsat în urma lor o școală.

Caracteristica principală a vieții lui Pascaly a fost lupta neîntreruptă în toate împrejurările cu vicisitudinile sociale, politice și cultural-morale ale vremii: pe scenă, în activitatea obștească, în viața socială, în cadrul trupei, în presă, la porțile ministerelor etc. „Nu se poate despărți — spune autoarea — imaginea actorului Pascaly de cea a luptătorului, a patriotului, nu se poate separa scena unde a jucat de arena vieții publice..." (p. 164). Pornind de la această premisă, Letiția Gîță a purces la dezgroparea unei impresionante cantități de documente pentru a reconstitui portretul fizic și moral al artistului. Ea a dat mult de lucru mînuitorilor din Arhivele Statului București, cercetînd zeci și zeci de dosare, unele din ele nedeschise de 100 de ani, și și-a petrecut multe zile la Arhivele Statului din curtea bisericii Golia de la Iași, pentru a scoate de acolo *ineditul*, dar nu ineditul în sine, ci ineditul aducător de lumină în problemele majore ale vieții și ale creației actorului.

Captivată de personalitatea lui Pascaly, autoarea își mărturisește chiar din primele pagini teama că nu va putea să învingă înclinația către apologie și primejdia diminuării obiectivității. Am citit deci cartea cu acest semnal de alarmă în minte. Trebuie să spunem că n-am găsit nicăieri sensuri alterate de tonul apologetic; autoarea s-a păstrat lucidă în judecățile de valoare, în prezentarea faptelor, în conducerea firului istoric, în explicarea relațiilor lui Pascaly cu contemporanii (în special cu Millo), în arătarea legăturilor sale cu realitatea politico-socială a epocii, adică în componentele capitale ale cărții. O doză de subiectivism a intervenit în pasajele în care am găsit pledoarii pentru suferința lui Pascaly, dorința de a-l arăta nefericit, cum a fost într-adevăr („niciunde în istoria generației sale amărăciunea celor două cuvinte *rîzi, paiață*, nu și-a găsit o mai tulburătoare semnificație", p. 165), sau apărarea postumă pe care i-o face actorului, foarte nedreptățit pe vremea sa. Aceste intervenții personale, cu patetismul lor, colorează însă de fapt, în tonul epocii, destinul trist al actorului, viața sa agitată, plină de nefericire; autoarea trăiește într-o oarecare măsură romantismul personalității pe care o înfățișează cu dragoste și adeziune.

Ca urmare a metodei științifice de lucru și a poziției afective față de subiect, cititorul zilelor noastre poate găsi în carte un Pascaly viu, activ, avîntat, neliniștit, patetic, veșnic frămîntat de idei înnoitoare, reformator, autor a numeroase proiecte de organizare și reorganizare a Teatrului Național, în continuă ciocnire cu indolența, inerția și reaua credință a factorilor de răspundere, insistînd, încercînd, protestînd, reclamînd pînă la epuizare, pînă la desperare. Aceasta este firea omului, dublată de un fierbinte patriotism, și aceste trăsături au fost subliniate în permanență: „Știu că este o datorie să studiem, să urmărim și să ne înclinăm la operele cele mai bune ale popoarelor străine îmbătrînite în cultură, dar este o datorie și mai mare, și mai sfîntă ca să iu-

* Letiția Gîță, *Mihail Pascaly*, E.S.P.L.A. 1959.

www.cimec.ro

bim, să protejăm și să susținem tot ce e al nostru, rominesc, oricît de imperfect ar fi, căci numai astfel putem ajunge să avem și noi meșterii noștri", spune undeva M. Pascaly (p. 110).

Trebuie subliniată modestia, lipsa de emfază cu care ne sînt comunicate date noi, foarte importante, din viața lui Pascaly și a celor din jurul său, ca regizorul Gatineau, de pildă (p. 20), date necunoscute pînă acum și descoperite cu multă trudă, după cum se cere subliniată și priceperea cu care autoarea știe să citească între filele cu cifre și calcule ale dosarelor și să desluşească din aritmetica aceasta rece sensurile adînci privind repertoriul (conceput uneori concesiv, mercantil), ori politica oficială a vremii în materie de teatru.

În urmărirea vieții lui Pascaly s-a mers pe criteriul cronologic, cînd a fost vorba de înșirarea faptelor, iar în analiza creației și profilarea artistului, autoarea, renunțînd la cronologia strictă, a operat o justă selecție și încadrare a acestor fapte în ambianța epocii, în arătarea semnificației lor deopotrivă pentru definirea carierei artistului, ca și pentru evoluția teatrului nostru în general. Ea a ales astfel și a comentat cîteva momente cruciale, ca: perioada de la Bossel (1863—1865), strălucita premieră a spectacolului cu drama lui Hașdeu *Răzvan și Vidra* (1867), pregătirea și reprezentarea, de asemenea în premieră, a *Revizorului* de Gogol (1874), momentul direcției lui Al. Odobescu la Teatrul cel Mare-Național (1874—1875), momentul constituirii Societății Dramatice (1877), desprinzînd din ele nu numai patosul luptei și dăruirea totală a lui Pascaly, dar și importanța lor artistică, ecoul în presă, repercusiunea în viața culturală a societății. Am regretat lipsa, în această judicioasă alegere și întrepătrundere de evenimente, a unei foarte însemnate pagini din istorie (Unirea Țărilor Române), în care teatrul în general și Pascaly, în special, au fost direct implicați. Faptul a fost pomenit, fără a i se acorda însă atenția și spațiul cuvenit. De aceeași tratare vitregă s-a bucurat și un alt fapt de mare răsunet pe atunci și de mare folos pentru istoria teatrului nostru, alăturarea lui Pascaly și Millo într-o singură trupă în stagiunea 1867—1868, ca triumf al ideii de unire artistică, pentru care s-au dus adevărate lupte timp de un sfert de secol. Am apreciat în schimb discernămîntul și imparțialitatea cu care au fost pomenite și explicate, de fiecare dată cînd a venit vorba, contradicțiile temperamentale și de stil interpretativ dintre acești doi mari actori, contradicții care au fost mult agravate de amestecul politicianist al unor contemporani: „Mizerabila condiție de viață a artistului într-un regim politic nefast, sărăcia, starea de nesiguranță continuă în care erau lăsați să se zbată, contribuiră în mod considerabil la înăsprirea caracterelor celor doi actori" (p. 97).

Actor cu o educație solidă, făcută atît în țară (ca ucenic al lui C. Caragiale și chiar al lui Millo), cît și în străinătate (ca elev al lui Bouffé, îndeosebi), Mihail Pascaly a lăsat la rîndu-i o frumoasă moștenire de învățături elevilor săi. Din mantia lui, de tragedian și comedian în același timp, au luat cîte ceva toți actorii însemnați care i-au urmat. Activitatea sa de actor, traducător, autor și director de scenă a servit ca model marelui Nottara, lui Iulian, lui Paul Gusty, lui Petre Vellescu și altora. Provincia a putut și ea învăța mult de la actorul patriot Pascaly, care nu și-a precupețit odihna și, în călătorii mai puțin pitorești și mai mult anevoioase, a colindat Ardealul și Moldova, jucînd la Brașov, Arad, Oravița, Iași, Botoșani etc. Ceea ce s-a subliniat ca deosebit de valoros în turneele lui Pascaly nu a fost atît repertoriul, cît înălțimea la care ajunsese aria interpretativă a trupei, instruită ani de-a rîndul de protagonistul ei.

Cartea se încheie cu cîteva anexe (proiecte de organizare, elaborate de Pascaly în decursul vieții sale) și o foarte utilă listă de repertoriu. La o viitoare ediție, pe lîngă întregirea capitolelor pomenite mai sus ca insuficient tratate, așteptăm de asemenea un mai bogat corp de documente (scrisori, cereri, articole din presă) și o bibliografie întreagă, științifică.

Publicînd volumul *Mihail Pascaly* de Letiția Gîtză, E.S.P.L.A. face un bun serviciu cercetătorilor, actorilor, studenților sau pur și simplu îndrăgostiților de teatru.

M. Florea

FEDERICO GARCIA LORCA — PATRU PIESE DE TEATRU

Marele poet spaniol este cunoscut încă fragmentar la noi. S-a scris despre Garcia Lorca și s-a tradus din opera sa mai ales în 1956, cu ocazia împlinirii a două decenii de cînd a fost asasinat. Recent a mai apărut o traducere din poemele sale sub semnătura lui T. Balș. Autorul poemelor din *Cante jondo*, cel care a vestejit New York-ul haotic, a cîntat negrii Harlemului și gitanii

www.cimec.ro

andaluzi, este azi prețuit în lumea întreagă. Ca dramaturg — piesele i se reprezintă pe scenele mai tuturor țărilor.

Tînăr, încrezător în forțele proprii, Garcia Lorca se simțea la fel de fecund ca un Lope de Vega. Nu declara el : „Port în mine o sută de mii de drame", „Am ce scrie timp de 150 de ani" ? În floarea vîrstei, la 37 de ani, asemenea eroinei sale Mariana Pineda, cea care broda la *Bandiera de la Libertad*, a fost răpus de dușmanii libertății. Pentru că făcuse parte din intelectualitatea spaniolă conștientă, care s-a împotrivit fascismului, pentru că își exprimase clar opiniile ori de cîte ori avusese prilejul, pentru că, membru al Uniunii Intelectualității Antifasciste, nu putea fi agreat de franchiști. Baionetele l-au doborît acolo în Granada, iar din cărțile lui regimul franchist a făcut autodafe-uri ca-n vremurile inchiziției.

Teatrul lui Lorca și-a găsit un drum aparte în literatura veacului. De la scenete (în felul tradiționalelor *pasos, entremeses* sau *loas)* și piese de păpuși, trecînd prin comedie și farsă, ca și prin obscure încercări suprarealiste, el ajunge la drama lirică, drama-poem, drama-romanță.

Poet înainte de toate („În mîinile mele țin focul" — spunea), Garcia Lorca a imprimat teatrului său o pecete lirică, așa cum nu fusesem încă obișnuiți. Originalitatea sa stă tocmai în această fuziune dintre dramatic și liric, care nu anulează însușirile scenice. Filonul poetic al pieselor, intervenit în alcătuirea acestei sinteze, dă naștere unui puternic contrast de culoare. Ne-am aștepta la piese formaliste sau livrești. Nu. Marele teatru al lui Lorca se adresează scenei, deși merge mînă în mînă cu poezia. Poemele intermediare constituie, în desfășurarea acțiunii, trepte care duc la deznodăminte. Toate piesele conțin *leit-motive*. Ele revin stăruitor, se impun îndeosebi în pasajele lirice. Astfel, gradația acțiunii se face prin salturi, prin schimbări calitative la care totdeauna concurează momente lirice. Factura aceasta de piesă-mozaic, departe de a dăuna unității, asigură, prin substratul dramatic, stabilirea unui echilibru : părțile se alătură, se întregesc.

Latura romantică a teatrului lui Lorca este alimentată, cum s-a remarcat de critici, din bogatul folclor spaniol. Poetul și-a tras seva creațiilor din balada populară, din cuplete și improvizații orale, ca marii clasici ai Secolului de aur, Lope și Calderon. Îndrăgind atît de mult poezia populară, el a apelat la clasicii spanioli, numai în măsura în care se cerea a fi revalorificat patrimoniul cultural. Frecventarea lui Moreto și Lope de Vega, Calderon și Tirso de Molina n-a stricat personalității lui creatoare. Garcia Lorca tindea, ca și Lope de Vega, să înfăptuiască o *comedia nueva*, să inițieze o renaștere teatrală. De aceea, culteranismul unui Gongóra, burlescul unui Quevedo y Villegas, ca și realismul din *La Celestina* constituie pentru el doar documente ale vremii, din care va reține totuși părțile pozitive. În teatrul lui Lorca nu se poate vorbi de influențe, ci de valorificare conștientă, intenționată.

Cele patru piese recent editate de E.S.P.L.A. stau printre operele de frunte ale autorului. Alegerea a fost judicios făcută, afară doar de cazul *Pantofăresei năzdrăvane*, farsă tradusă mai de mult încă la noi, care putea lipsi, în favoarea unei tragedii ca *Yerma* sau *Dona Rosita la soltera.*

Mariana Pineda este un omagiu adus eposului popular. Sîntem în vremea revoluției burgheze din Spania, după 1820, cînd burghezia liberală încerca să zădărnicească reinstaurarea monarhiei absolutiste. Intervenționiștii francezi îl reîntronează pe Ferdinand al VII-lea. Împotriva monarhismului luptă conspiratorii liberali *(exaltados)*, ca și elemente din poporul de jos. Toate aceste frămîntări vor lăsa urme adînci în folclor. Cîntecul popular prelucrat de Lorca ia aspectul unei drame. *Mariana Pineda* e terminată la 8 ianuarie 1925. Jucată întîia dată la Teatrul Fontalba din Madrid, în octombrie 1927, este publicată în „Farsa", tot la Madrid, cu un an mai tîrziu. Ca în toate dramele lui Lorca, martiriul îl îndură și aici o femeie. Mariana e un personaj simbolic care tinde către alegoric — ca în vechile *autos* — încarnînd setea de libertate. Dorința aceasta e atît de copleșitoare încît depășește dragostea înflăcărată, grija și căldura maternă, dreptul la viață. Mariana refuză salvarea care i se oferă. Asemenea intransigență nu izvorăște atît din prejudecata orgoliului — a vestitei *honra* spaniole — cît din convingerea că un pas înapoi, o șovăială, ar echivala pentru ea și pentru toți, cu o lașitate, o înjosire.

Gustul amănuntului plastic manifestat de Lorca și în poezie (o poezie a notației cu muzicalități verlaineene), preocuparea pentru gruparea scenică pozantă amintesc pasiunea acestuia pentru pictură și muzică, dar și opinia lui, după care artele se contopesc într-o familie unică. Poate, spre a sugera hieratismul unui document istoric sau modestia cronicarului popular, el botează părțile piesei nu acte, ci „stampe".

Din *Casa Bernardei Alba* (piesă terminată cu două luni înainte de moarte și publicată postum în „El Universal", Caracas, septembrie 1936) „poetul a vrut să facă... un document fotografic". „Fotografie" înseamnă aici scrupul realist, lipsă de transfigurație, simplitate. Faptele se petrec în tradiționalista

www.cimec.ro

Castilia, provincie de unde coboriseră dinastii regeşti şi grănzi. Casa Bernardei — mama a cinci fete — e o fortăreaţă cu aerul îmbicsit. Mama, un fel de comandant căruia nimeni nu-i poate sta în cale. Fetele — unele mai tinere, altele ofilite — tînjesc după măritiş. În casă nu calcă picior de bărbat ; aflăm că ei vin şi vorbesc prin fereastră, locul obişnuit al idilei spaniole. Surorile se invidiază, se urăsc. Dar chiar dacă uşile rămîn închise şi supravegherea nu conteneşte, tinereţea îşi va cere drepturile. Adela (20 de ani) fură logodnicul Angustiei (39 de ani). Omul a renunţat la banii celei din urmă pentru tinereţea primei. Dragostea şi moartea, atît de familiare cerului torid al Spaniei, se vor înfrunta şi aici. Tinereţea luptă să doboare vechile concepţii sclerozate, prejudecăţile materne. Deşi învinsă, Adela, fringînd însemnul persecuţiilor — bastonul Bernardei — arătase că răsturnarea vechii stări e cu putinţă.

Nunta însîngerată datează din 1933. E o dramă lirică cu rădăcini înfipte adînc în pămîntul andaluz. Ceva asemănător făcuse d'Annunzio în *Fata lui Jorio* pentru meleagurile Abruzzilor. Şi în *Nunta însîngerată,* iubirea fanatică, istovitoare, dă piept cu moartea. Săgeata, pumnalul, cuţitul se întîlnesc des în poemele lui Lorca. În piesă cuţitul, junghierul, tăişul revin ca leit-motive obsedante. De altfel, pe semnificaţia acestor simboluri, Lorca şi-a clădit întreaga-i artă. Căuta emoţia artistică brutală, imediată, răscolitoare. În teatru — spunea — „personajele trebuie să fie... atît de cumplit de tragice, atît de puternic legate de viaţă şi de clipă... încît să nu ne lase să cîntărim durerile". Şi dacă el a reuşit aceasta, apoi mai sensibil decît oriunde în *Nunta însîngerată* a reuşit-o.

Pantofăreasa năzdrăvană, autorul o subintitulează „farsă cumplită". A scris-o la New York în 1930 şi a refăcut-o, mai amplă, în 1935. S-a jucat pentru prima oară la *Teatro Espanol* din Madrid în 1930.

Piesa nu-i decît un *pasos* — scenetă — de proporţii, în felul celor din *El Deleitoso Compendio* al lui Lope de Rueda. Deşi de factură clasică, farsa nu se bazează pe încurcături — imbroglio — ca la Calderon, ci pe conturarea de caractere ca la Plaut, teatrul italian şi Molière. Personajele sînt oameni de jos. Rolul principal îl are tot o femeie, gureşă şi certăreaţă, pantofăreasa, o soră bună cu Caterina lui Shakespeare din *Femeia îndărătnică.* Destule femei arţăgoase ca ea, întîlnise Lorca, nu-i vorbă, şi mai aproape, la Tirso de Molina. Comedia e sprintenă, dar autorul nu poate să nu-şi rezerve un *intermezzo* — istoria păpuşarului. Acest păpuşar este însuşi cismarul care, fugit de acasă de gura nevestei sale, revine travestit (Cervantes şi literatura picarescă) să-şi încerce soţia. Pînă la urmă, omul e mulţumit că femeia nu-l înşeală (gelozia fusese un motiv obişnuit al teatrului castilian) şi amîndoi se împacă.

Versiunea românească a acestor patru piese, acceptabilă în linii mari, pare, totuşi, de multe ori, neatentă, grăbită. Au fost invertite, de pildă, replici *(Mariana Pineda,* stampa a II-a, Fetiţa-Clavela, pp. 65—66 ; *Nunta însîngerată* actul I, tabloul 1, Logodnicul-Mama, p. 234) ; s-au strecurat improprietăţi stilistice, tautologii, confuzii : „o văzui prin borta cheii de la uşă", „alb pe chipu-i palid i-a rămas surîsul" *(Mariana Pineda).* Lucia, odrasla zaharisită de înalt dregător, spune „Ai astîmpăr !". Tot în *Mariana Pineda* (traducător Edgar Papu) „obloanele" devin „balconaşe", iar „stînjeneii" — „crini". C. Dumitru în *Pantofăreasa* ne propune metafora „clăbuc de fum" (în general însă dinsul izbuteşte să transpună pitoresc limbajul crud al farsei). Inegalităţi în traducere sar în ochi la compararea cu originalul, în pasajele versificate din *Nunta însîngerată,* dar şi din *Casa Bernardei Alba,* pe care le semnează, totuşi, un poet încercat — Cicerone Theodorescu.

Nu putem ridica însă pretenţii mari cît priveşte tălmăcirea lui Garcia Lorca. Vocabularul îi este atît de bogat şi variat, nuanţele atît de fine, aluziile şi intenţiile de sugerare, prin stil şi prin expresie, atît de diferite, încît pot deprima bunăvoinţa oricărui traducător.

Studiul introductiv privind opera omului de teatru Garcia Lorca îl semnează Mihnea Gheorghiu. Din păcate, nu ni se spun aici, pe scurt, decît aceleaşi lucruri pe care Mihnea Gheorghiu ni le spusese în 1948 şi 1956 despre Lorca.

Rămîne totuşi merituos efortul traducătorilor, ca şi iniţiativa luată de E.S.P.L.A., de a-l populariza la noi pe marele poet, poetul Andaluziei. Iar dacă Bertolt Brecht a inaugurat în veacul nostru un teatru epic, Federico Garcia Lorca rămîne vădit un făurito: al dramei lirice.

N. Lăbuşcă

I. P. 2, c. 3458

BIBLIOTECA ARHIVELOR

www.cimec.ro

Coperta I: Ştefan Ciubotăraşu (Vlaicu) în **Vlaicu şi feciorii lui** *de Lucia Demetrius — Teatrul Municipal.*

Coperta IV: Liliana Ţicău (Ileana Gheorghiu), Ion Ciprian (Tudor Leahu) şi Florin Vasiliu (Ion Aldulescu) **Ediţie specială** *de Mariana Pîrvulescu — Teatrul Tineretului.*

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA

Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — Bucureşti

Tel. 14.35.58

Abonamente se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară

PREŢUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe şase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

teatrul

Lei 5

www.cimec.ro